

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN



TESIS DOCTORAL

ANÁLISIS COMPARATIVO Y EVOLUTIVO

DEL TEATRO DE EMILIO GOYANES:

COMPROMISO POLÍTICO Y SOCIAL A TRAVÉS DEL

LENGUAJE DE CABARET EN


CABARET CARACOL (2000) Y *LA BARRACA DEL ZURDO* (2010)

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD

DOCTORANDA: ANA GARDETA GÓMEZ

DIRECTORES: NEKANE PAREJO GIMÉNEZ Y JOSÉ ANTONIO SEDEÑO LÓPEZ

AUTOR: Ana Gardeta Gómez

 <http://orcid.org/0000-0002-4516-6261>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El doctor José Antonio Sedeño López, Profesor Titular del departamento de Dirección Escénica de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga y la doctora Dolores Nekane Parejo Giménez, Profesora Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad en el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga,

INFORMAN:

Que la tesis doctoral realizada por Ana Gardeta Gómez, titulada “Análisis comparativo y evolutivo del teatro de Emilio Goyanes: compromiso político y social a través del lenguaje de cabaret en *Cabaret Caracol* (2000) y en *La Barraca del Zurdo* (2010)” ha sido realizada bajo nuestra dirección y reúne a nuestro juicio todos los requisitos para ser presentada y defendida ante un Tribunal, por lo que la consideramos **APTA** para optar al Grado de doctor.

Lo que firmamos en Málaga a 17 de julio de 2015.

Fdo: Dra. Dª Dolores Nekane Parejo Fdo: Dr. D. José Antonio Sedeño López



FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

ANÁLISIS COMPARATIVO Y EVOLUTIVO

DEL TEATRO DE EMILIO GOYANES:

COMPROMISO POLÍTICO Y SOCIAL A TRAVÉS DEL

LENGUAJE DE CABARET EN

CABARET CARACOL (2000) Y *LA BARRACA DEL ZURDO* (2010)

TESIS DOCTORAL

Doctoranda: Ana Gardeta Gómez

Directores: Nekane Parejo Giménez y José Antonio Sedeño López

Málaga, 2015

Agradecimientos

Un trabajo de análisis y reflexión requiere paciencia, comprensión y generosidad. Por eso agradezco el apoyo incondicional de los que me rodean.

Aurora, eres el lugar al que siempre quiero llegar. Mi hermana y mi mejor amiga. Gracias por aflojar angustias.

A mis padres, por guiarme en el camino y alentarme en todas las iniciativas. Todo lo que soy contiene parte de vosotros.

A Antonia, por los momentos de cariño y alegría. Por todos los momentos.

Martín, mi compañero de viaje. En los encuentros y desencuentros, sé que siempre puedo contar contigo. Gracias por entender las ausencias.

Tantos y tan buenos amigos. Sois risa y la risa es imprescindible para mí.

A Isabel y Marci, que desde la infancia no cesa vuestro amor.

Goyanes, te agradezco tu tiempo, disposición, sinceridad y confianza.

Ese gran tesoro que es Laví e Bel, que sigue manteniendo vivo el oficio. Gracias por ello.

A mis directores de tesis, que transforman la enseñanza en arte: Nekane, por infundirme energía con tu facilidad resolutive en momentos de bloqueo. Sedeño, por compartir tus sabias reflexiones. Gracias por estar ahí siempre que os he necesitado.

Mi sincero reconocimiento a los doctores que formaron parte de la fase docente de este programa de doctorado, al lado de quienes aprender fue un placer.

A todos los que han compartido este proceso conmigo, GRACIAS.

SUMARIO

	Pág.
1. INTRODUCCIÓN.....	13
1.1. Justificación de la investigación y estado de la cuestión.....	15
1.2. Hipótesis.....	17
1.3. Objetivos.....	17
1.4. Metodología.....	18
1.5. Diseño de la investigación: el proceso investigador.....	27
2. CONTEXTO TEATRAL.....	31
2.1. Alternativas escénicas para el teatro en la España democrática desde 1978 hasta la década del 2000.....	33
2.2. Estudio sobre la labor creadora de Emilio Goyanes.....	46
2.3. Trayectoria profesional de Laví e Bel.....	52
3. PROCESO DE CREACIÓN DE <i>CABARET CARACOL</i>	65
3.1. El comienzo.....	67
3.2. Ficción y realidad.....	69
3.3. La historia de la sala Cabaret Caracol.....	71
3.4. El planteamiento de los personajes.....	73
3.5. El contenido.....	75
3.6. Propuesta de puesta en escena.....	76
3.7. Periodo de ensayos.....	78
4. ANÁLISIS ESTÉTICO DE <i>CABARET CARACOL</i>	85
4.1. Análisis desde el punto de vista del contenido.....	87
4.1.1. Argumento.....	87

4.1.2. Estructura temática.....	88
4.1.3. Valores ideológicos.....	105
4.1.4. Significado.....	107
4.1.5. Referencias e intertextualidad.....	107
4.1.6. Personajes.....	130
4.1.7. Canciones.....	134
4.2. Análisis desde el punto de vista de la forma.....	145
4.2.1. Estructura externa: partes del espectáculo.....	145
4.2.2. Motivos.....	149
4.2.3. Espacio escénico.....	150
4.2.4. Escenografía.....	153
4.2.5. Iluminación.....	156
4.2.6. Música.....	165
4.2.7. Lenguaje dramático.....	167
4.3. Análisis de la puesta en escena.....	175
5. PROCESO DE CREACIÓN DE <i>LA BARRACA DEL ZURDO</i>	215
5.1. El comienzo.....	217
5.2. Ficción y realidad.....	220
5.3. La historia de la barraca del Zurdo.....	227
5.4. El planteamiento de los personajes.....	233
5.5. El contenido.....	255
5.6. Propuesta de puesta en escena.....	256
5.7. Periodo de ensayos.....	258

6. ANÁLISIS ESTÉTICO DE <i>LA BARRACA DEL ZURDO</i>	265
6.1. Análisis desde el punto de vista del contenido.....	267
6.1.1. Argumento.....	267
6.1.2. Estructura temática.....	268
6.1.3. Valores ideológicos.....	281
6.1.4. Significado.....	283
6.1.5. Referencias e intertextualidad.....	284
6.1.6. Personajes.....	290
6.1.7. Canciones.....	300
6.2. Análisis desde el punto de vista de la forma.....	313
6.2.1. Estructura externa: partes del espectáculo.....	313
6.2.2. Motivos.....	320
6.2.3. Espacio escénico.....	323
6.2.4. Escenografía.....	326
6.2.5. Iluminación.....	329
6.2.6. Música.....	332
6.2.7. Lenguaje dramático.....	333
6.3. Análisis de la puesta en escena.....	338
7. DISCUSIÓN SOBRE LOS RESULTADOS ENTRE <i>CABARET</i> <i>CARACOL Y LA BARRACA DEL ZURDO</i>	361
7.1. Resultados del proceso de creación.....	363
7.2. Resultados del análisis del contenido.....	366
7.3. Resultados del análisis formal.....	369
7.4. Resultados del análisis de la puesta en escena.....	372

8. CONCLUSIONES.....	379
9. FUENTES.....	387
10. ANEXOS.....	405
10.1. Comunicaciones personales.....	407
10.2. Datos técnicos y artísticos de los espectáculos.....	475

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación de la investigación y estado de la cuestión

El espectáculo siempre ha sido una dramatización de la sustancia social, un espacio de expresión universal que concentra la vida intelectual y moral. Ya desde las sociedades históricas, el arte ha elaborado los sistemas de clasificaciones de conductas mentales y sociales del individuo como conjunto de manifestaciones que funcionan como vía de información que define la cultura de un pueblo. El teatro “aparece como un medio para apropiarse de los elementos más estables y mejor constituidos de una cultura, para proyectarlos en el mundo de la representación artificial” (Duvignaud, 1970, p. 53), y así, se pone al servicio de la solución de los asuntos humanos, transformando el escenario en un sitio donde el público se identifique con el personaje y transponga en éste sus propias vidas, cuestionándose a sí mismos. Esto le da un lugar al espectador de experimentación de algo nuevo, desde una perspectiva de cambio y evolución, donde visualizar vivencias futuras a través del imaginario que muestra la fantasía de la realidad que podría ocurrir. Este sentido de teatro crítico y reflexivo con la sociedad es el que emplea Emilio Goyanes en sus producciones y donde reside la base de su éxito.

La importancia radica en su compromiso con la renovación del lenguaje escénico. Laví e Bel¹ a partir de 1992, está aportando al teatro de creación un reconocimiento nacional e internacional, participando también de un intercambio cultural internacional y enriqueciendo el panorama teatral. La maestría de Goyanes se centra en la transmisión de su visión del mundo mediante un lenguaje propio, contando con la aceptación del público y el mercado.

La presente investigación pretende indagar en el cómo y porqué llega el director Emilio Goyanes a elaborar un método de trabajo original, que resulta eficaz para ejercer

¹ Emilio Goyanes funda en Granada en 1992 junto a Rosa Díaz su primera compañía de teatro, de la que comenzó siendo también actor, además de director. En 1997 Díaz decide dejar el proyecto para crear su propia compañía La Sal. Desde entonces Goyanes continúa como director.

un teatro político, a través del análisis evolutivo de su recorrido profesional. Este estudio se plantea con el propósito de profundizar en dichas aportaciones a la escena teatral, centrándonos en la comparativa de dos espectáculos clave en su producción.

Existe información acerca de Goyanes, su compañía Laví e Bel, su trayectoria y proceso de creación, en la tesis realizada por José Antonio Sedeño *El teatro Andaluz Contemporáneo: Una aproximación cualitativa a la práctica docente y profesional de la dirección escénica en Andalucía* leída el 28 de junio de 2005 (tesis no publicada), que cuenta con la publicación de un artículo (Sedeño, 2006). Aquí partimos de uno de los puntos tratados en ese trabajo sobre treinta años de teatro de creación andaluz, para acercarnos a uno de los renovadores de la escena, Emilio Goyanes y su compañía.

Sedeño hace un recorrido por el teatro de creación propia, desde 1972 hasta 2002, en una selección que abarca nueve directores divididos en tres generaciones, las cuales están sujetas a un criterio de segmentación ligado a las influencias y directrices de trabajo de cada uno de ellos, más que a la diferencia temporal de producción. En uno de estos grupos se encuentra Emilio Goyanes, a quien hemos querido estudiar en sus relaciones con el lenguaje dramático del cabaret en dos espectáculos significativos dentro de su trayectoria, los cuales son representativos en cuanto a descubrimiento, evolución y consolidación de su metodología de creación: *Cabaret Caracol* (2000) y *La Barraca del Zurdo* (2010). La naturaleza relevante de estas dos obras reside en el precedente marcado por la primera, que dio lugar a la confirmación con la segunda referida en estas líneas, diez años después. Se observa entre ambas una correspondencia en cuanto a lenguaje dramático y progresión temática. Con ello, el director ha encontrado su particular forma de hacer teatro social y político a través del planteamiento del tema de la memoria histórica en lenguaje de cabaret. Utiliza la Historia para hablar de las pequeñas historias del ser humano. Usa la esencia del Cabaret por su trasfondo ideológico y crítica al gobierno e instituciones, comentando la sociedad del momento para crear en el espectador una conciencia reflexiva.

1.2. Hipótesis

Los métodos de dirección de Emilio Goyanes en su espectáculo *Cabaret Caracol* se ven consolidados en *La Barraca del Zurdo*, y culminan en la aportación de una visión renovadora al panorama teatral a partir de estos cabarets que se convierte en una creación original, social y políticamente comprometida.

1.3. Objetivos

El planteamiento del tema objeto de estudio, establece los límites de la investigación. Los objetivos de esta tesis giran en torno a la resolución de tres cuestiones:

- a) Qué significan las obras *Cabaret Caracol* y *La Barraca del Zurdo* dentro de la trayectoria de Laví e Bel.
- b) Qué es Laví e Bel para Emilio Goyanes.
- c) Quién es Emilio Goyanes en el teatro español.

Objetivos generales de la investigación:

- 1. Situar el teatro español en el contexto de la España democrática.
- 2. Visualizar la trayectoria de Laví e Bel.
- 3. Revisar la evolución del método de trabajo de Emilio Goyanes. Se trata de mostrar la búsqueda, experimentación y creación de un lenguaje propio que contribuyó a la modernización de la escena española.

Esta elección está sustentada bajo la importancia del lenguaje creado por la compañía, que ha conseguido traspasar nuestras fronteras y, por ser éstos dos proyectos clave en su trayectoria profesional.

Objetivos específicos que se desglosan de los generales:

- 1) Ubicar a Goyanes dentro del contexto teatral que rodea sus comienzos artísticos.
- 2) Recabar información sobre las influencias del director y el recorrido de su compañía.
- 3) Conocer el proceso de creación que Laví e Bel lleva a cabo en sus producciones.
- 4) Analizar el contenido y la forma de *Cabaret Caracol* y *La Barraca del Zurdo*.
- 5) Estudiar la puesta en escena de ambos espectáculos, como conjunto de elementos interpretativos que componen el sentido global de las obras y profundizar en cada uno de ellos.
- 6) Realizar una comparativa entre *Cabaret Caracol* y *La Barraca del Zurdo*.

1.4. Metodología

Debido al carácter exploratorio de la investigación, que según Del Río y Velázquez (2005) “debe responder a un tema desconocido, poco estudiado o novedoso” (p. 54), recurrimos a la pluralidad metodológica y nos basamos en las técnicas planteadas por varios autores, para crear las bases sobre las que se asienta este trabajo. Por su parte, Patrice Pavis (2000), nos da las claves para organizar los parámetros teatrales, complementados con aspectos filmicos, que componen parte de este estudio. La elección de acudir a varios métodos, está sustentada por una reflexión de este mismo autor, la cual compartimos:

Ha de tener en cuenta la complejidad y la multitud de tipos de espectáculo y debe recurrir a una serie de métodos, más o menos probados, e incluso inventar metodologías que se adapten mejor a su proyecto y a su objeto. El espectador, aficionado o profesional (...)

afronta espectáculos muy diversos y no dispone (...) de un repertorio de métodos de análisis universalmente reconocidos y probados. Los análisis existentes dicen muy poco respecto de los medios y los métodos que utilizan los espectáculos. (p.17)

Las principales pautas de investigación son las seguidas por los planteamientos formalistas de Taylor y Bogdan, Hammersley y Atkinson en los métodos cualitativos y etnográficos; las técnicas cualitativas de Berganza y Ruiz, y de Soler; y los de Zunzunegui, Pedraza, Pavis, Carmona, Bordwell y Thompson en los métodos de análisis fílmico y de espectáculos.

Resulta imprescindible aplicar las técnicas cualitativas para abordar el tema de análisis de espectáculos, pues centran el interés “en la descripción de los hechos observados, para interpretarlos y comprenderlos dentro del contexto global en que se producen, a fin de explicar los fenómenos” (Soler, 1990, p. 77). Este método aporta una rica información sobre el fenómeno a estudiar, pues mediante técnicas de observación directa de éste y de entrevistas, se puede llegar a conocer sus experiencias y su propia realidad. De esta manera la comprensión del entorno en el que se crea el fenómeno, con el que existe reciprocidad de influencias y aportaciones, se hace más amplia.

La técnica empleada en este trabajo es el estudio de caso en profundidad, cuya importancia destaca De Miguel (2005) para “investigar un fenómeno en su contexto cuando las fronteras entre el fenómeno y el contexto no son perceptibles y en la que se emplean múltiples fuentes experimentales de evidencia” (p. 288). Comprobamos su eficacia gracias a los diversos procedimientos utilizados, que nos brindan la posibilidad de hacer acopio de un amplio abanico de fuentes. En primer lugar, la recopilación de material bibliográfico sobre el objeto de análisis y su ámbito, relacionado con la situación del teatro en la época en la que Goyanes comienza su trayectoria y con las influencias artísticas de las que se nutrió, para obtener el conocimiento del asunto que suscita la investigación; seguido del estudio de documentación original relativa al sistema a examinar y la realización de entrevistas en profundidad, para explicar los

resultados mediante la interpretación del fenómeno en su entorno. Debido al contacto directo con Goyanes, por ser compañero de profesión, pudimos recuperar material sobre el que trabajar, acceder a documentación inédita de los espectáculos y su entorno, y entablar comunicaciones de contenido generoso y sincero con el director para conocer de primera mano sus vivencias alrededor del tema a tratar.

En cuanto a las entrevistas en profundidad, se buscaba la opinión del entrevistado (Emilio Goyanes) sobre el universo a investigar (*Cabaret Caracol* y *La Barraca del Zurdo*) su experiencia de vida (trayectoria profesional e influencias) y su entorno (contexto cultural en el que vivió y vive), mediante su espontaneidad, con lo que los encuentros se plantearon como no estructurados y de contenido flexible, es decir, dando al encuestado “instrucciones generales sobre el tipo de información deseada” (Soler, 1990, p. 164). La finalidad de esta técnica, como indica Soler (1990), es “encontrar las razones por las que las personas hacen las cosas” (p.160) y donde las preguntas han de “hacerse de tal forma que el encuestado no tenga la impresión de que se espera una determinada contestación por su parte” (p. 161).

Hammersley y Atkinson (1994) definen la etnografía u observación participante, como un método de investigación social en el que el etnógrafo participa “de la vida cotidiana de personas” (p. 15) a las que estudia, para registrar información que arroje luz sobre el tema elegido y ayude a comprender su comportamiento. En esta misma dirección se pronuncian Taylor y Bogdan (1996) en cuanto a la etnografía, pues dicen proporcionar una “imagen fiel a la vida de lo que la gente dice y del modo en que actúa” (p. 153), para entenderles en su contexto. Así como la observación participante, las entrevistas y los documentos escritos también forman parte de la recogida de datos cualitativos que se han considerado dentro del trabajo de campo previo al análisis de las obras objeto de estudio en el presente trabajo.

García y Berganza (2005) se refieren a la triangulación como “la utilización de diversos tipos de métodos, perspectivas o datos en una misma investigación” (p. 34). Podemos hablar, pues, de estar ante un trabajo de triangulación metodológica y de datos,

debido a la combinación de varias metodologías para recabar datos procedentes de distintas fuentes.

Ha sido necesaria una adecuación metodológica de las herramientas de análisis cinematográfico al teatro, realizando varios ajustes con el fin de hacer corresponder el método utilizado en este trabajo con el objeto de estudio. Siendo el objeto el análisis de *Cabaret Caracol* y *La Barraca del Zurdo*, hemos tomado aquellos factores comunes que son compartidos por las dos artes, que componen los espectáculos y que son la iluminación, escenografía (equivalente al decorado cinematográfico), espacio, música, argumento, temas, personajes, texto, significado y vestuario. Los elementos que nos ofrecen estos dos modelos, se han cuestionado según la importancia que cobran en el presente proyecto. En este sentido, se han añadido otros que consideramos de valor, como la letra de las canciones, los distintos motivos insertados en la acción, la estructura del texto teatral (por su viaje entre el pasado y el presente), los valores ideológicos que contiene, las diversas formas de intertextualidad con las que amplía el sentido del discurso y el lenguaje dramático, por configurar con él una vía de expresión social y cultural. Nuestra propuesta de análisis en lo referente a la indumentaria, no se ha llevado a cabo desde un desglose individual y pormenorizado, sino a través de su estudio en relación directa con los personajes y con los elementos de la puesta en escena, debido a su función de apoyo al sentido de la obra según las necesidades dramáticas. En ambos espectáculos, los cambios de vestuario y el uso de complementos y *atrezzo*, sirven como distinción en la interpretación de los distintos papeles encarnados por los protagonistas.

En el caso del teatro, el análisis de la composición de las secuencias y los planos cinematográficos, equivaldría al estudio de la progresión escena por escena, centrada en las relaciones entre los factores individuales que tienen lugar en la puesta en escena final. Los autores tenidos en consideración, coinciden en la importancia del contexto referente al entorno de la obra y el examen de la descomposición de los elementos individuales que afectan al conjunto total, para después estudiar sus relaciones manifestadas en la puesta en escena coordinada por el director. Entendiendo por puesta

en escena: la puesta en forma de todos los factores de la representación que dan sentido global al espectáculo.

Zunzunegui aborda el estudio fílmico a partir de fragmentos mínimos de una obra, a través del microanálisis por planos. De este modo, con todos sus mecanismos desmontados, analiza la película descomponiendo los elementos que la constituyen, como hace con *The searchers*, de John Ford, entre otras. Estos elementos son los que, coordinados, configuran la puesta en escena y dan sentido al filme. Se hace necesario adoptar una metodología analítica que nos lleve a entender los espectáculos objeto de nuestro estudio, a través de la fragmentación y consecuente ordenación de sus componentes. Como expresa Zunzunegui (1996): “Se ha venido entendiendo por puesta en escena la práctica totalidad de las operaciones mediante las que un cineasta compone sus filmes, desde las elecciones temáticas hasta la gestión del encuadre, pasando por la dirección de actores” (p.51). O como él mismo denomina "puesta en forma", porque

Lo que supone que cualquiera que sea la manera de aproximarse a un texto, no deberá perderse de vista la necesidad de atender al conjunto de determinaciones que se entretajan para darle *forma* (...), pues lo que hace relevante una obra es, justamente, su *puesta en forma*. (Zunzunegui, 1994, p. 81)

En esta misma dirección, Carmona (1996) propone para el análisis dos movimientos que conviene considerar por separado. Uno, es el reconocimiento de los elementos individuales que componen el filme (personajes, luces, sonido, frases, etc.), y el segundo, la comprensión para relacionarlos entre sí como partes de un todo más amplio (encuadre, plano, secuencia, etc.). Este proceso lleva a la capacidad de describir la organización global de dichos elementos y a la interpretación de su significado. Esto es lo mismo que "conocer las razones que expliquen el porqué, puestas las piezas de esa forma y no de otra, el reloj da puntualmente la hora" (p. 53). En el mismo trabajo, Carmona apunta una etapa de descomposición que trata de "segmentar un objeto en sus diferentes partes (...), que permitan ser entendidos como partes orgánicas de un todo"

(p.53), y otra que consiste en "*estratificar* tanto los segmentos independientes como los grupos de segmentos, estableciendo una cierta jerarquía relacional entre ellos" (pp. 53-54). Por otra parte, el autor dedica un apartado especial al montaje de una obra: la puesta en escena, que, además de incluir los aspectos propios de lo cinematográfico, también se compone de aquéllos compartidos con el espectáculo teatral: la iluminación, el decorado, el escenario, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, el reparto, la dirección de actores, el tiempo, el espacio...

Otro aspecto que se considera importante en este trabajo, es atender al componente socio-histórico como complemento para entender el sentido de las producciones que nos ocupan, como pueden ser las circunstancias e influencias del director, el entorno teatral donde comienza su andadura, su trayectoria artística y su proceso de creación. Al respecto, Carmona (1996) comenta:

El componente socio-histórico siempre está presente: como elemento anecdótico de lo narrado; como universo referencial desde el que comprender la lógica de las acciones, los comportamientos de los personajes en el caso de que los haya, y la función de los diversos procedimientos técnicos usados para su elaboración... (p.46)

Pedraza (2002) por su parte, antes del despiece secuencial y de tratar al director, la sinopsis, la estructura, el análisis textual y los temas, aborda el contexto histórico referente al entorno de la película. Patrice Pavis (2000) también se pronuncia respecto del análisis-reconstrucción, afirmando que "se dedica especialmente al estudio del contexto de la representación, con la finalidad de conocer la naturaleza y la extensión del o de los contextos implicados" (p. 27).

El método de Pavis se centra en el análisis teatral. En un primer lugar, plantea tres cuestionarios que contienen los instrumentos de estudio para abordar el espectáculo: el de Ubersfeld, el de Helbo y el de Pavis. Por considerarlo el más completo y apropiado para el tipo de análisis que en este trabajo se pretende, la mejor elección a

seguir es el cuestionario de Pavis, incluyendo un aspecto del de Ubersfeld que se ocupa de la función social de la obra y el interés de Helbo por el estudio del trabajo del director de escena. Dicho cuestionario se centra en las características generales de la puesta en escena, la escenografía, el sistema de iluminación, los objetos, el vestuario, maquillaje y máscaras, las cualidades de los actores, la función de la música, el ruido y los silencios, el ritmo, la lectura de la fábula y el texto por parte de la puesta en escena y el espectador. Pavis (2000) estudia al actor como componente escénico alrededor del que gira el resto de la representación: "el análisis del espectáculo debería empezar por la descripción del actor, pues éste ocupa el centro de la puesta en escena" (p.69). Después examina como elementos individuales que configuran un todo, la voz, la música, el ritmo, el espacio, el tiempo, la acción, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, etc. Por último se detiene en la puesta en escena, definiéndola como la escenificación de:

...un acontecimiento que no depende en absoluto de la lectura de un texto, pero que, en cambio, da lugar a un dispositivo o instalación: una situación que se caracteriza por la presencia conjunta de la producción y la recepción de los actores y de los espectadores. (p.215)

En este sentido también nos hemos servido de Bordwell y Thompson (1995), que centran su modelo en el propósito de examinar los aspectos fundamentales del cine como forma artística y aislar los rasgos básicos de éste, que puedan constituirlo como arte. El enfoque elegido para su examen, enfatiza sobre la película en su totalidad y destaca el filme como objeto, hecho de formas concretas, con una cierta totalidad y unidad, y enmarcado en la historia. Toda película exige conectar secuencias dentro de un todo más amplio, unir cualquier grupo de elementos dependientes entre sí y afectados unos por otros, porque según Bordwell y Thompson (1995) "el sistema global depende del funcionamiento de cada una de las partes" (p. 42). Como toda obra artística, una película tiene forma, entendiendo por forma fílmica, en palabras de los autores, "el sistema total que percibe el espectador en una película. La forma es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme" (p. 42). Partiendo de estas premisas, se ha tratado el análisis estético del espectáculo teatral

desde la descomposición de los factores del mismo que afectan al conjunto total y sus relaciones manifestadas en la puesta en escena coordinada por el director.

Por otra parte, Bordwell (1995) estudia la práctica interpretativa en el significado del filme, de cómo y hasta qué punto las películas significan algo, en la medida de que "varios tipos de significado constituyen parte de los efectos de una película" (p. 14). En este sentido, la obra artística está llena de significados que el observador elabora y extrae, partiendo de la narración entendida como proceso de seleccionar, organizar y presentar el material de la historia de tal forma que se ejerzan sobre el receptor unos efectos específicos relacionados con el tiempo.

La aplicación metodológica del análisis fílmico en el presente trabajo se trata de una adaptación que complementa al teatral, para adecuar un sistema analítico a las necesidades de nuestros textos dramáticos, pues ambos modelos examinan los aspectos fundamentales del hecho fílmico y el teatral que los constituyen como arte, aislando todas sus partes y dando significado a un todo, del que el espectador extrae una impresión específica en relación con su propia experiencia dentro del contexto del que emerge la obra. Así, el componente socio-histórico del que habla Carmona (1996), se traslada al análisis-reconstrucción que apunta Pavis (2000) y, la puesta en forma atiende a la puesta en escena. La relación de correspondencia que presentan las dos propuestas la encontramos en la señalización de los elementos a tener en cuenta como base del análisis, en la atención al desglose de factores que intervienen en la obra y al estudio de sus conexiones como partes de un todo más amplio que, en el caso del *film* lo construye el plano o secuencia y, en las tablas lo hace el cuadro o escena. De esta manera, ambos métodos se confirman y ratifican el uno al otro. Las pautas del estudio fílmico amplían y enriquecen las posibilidades del teatral, debido a su problemática de análisis estructural, pues de acuerdo con palabras de Durand (1978):

Las investigaciones teóricas en el campo de la forma teatral no parecen haber seguido los progresos de otras zonas de análisis (cuento popular, cine, relato novelesco, circo, etc.). Varias razones pueden explicar este

hecho (...), destacando sobre todo la de que la obra teatral existe en dos planos: el del texto y el de la representación. Entre el estudio del texto, que durante mucho tiempo se ha practicado como la de cualquier otro texto literario, y el estudio de la representación, objeto por definición poco manejable puesto que no se conserva, la investigación ha pasado largo tiempo perdida en falsas oposiciones. (p. 121)

La metodología de análisis teatral nos proporciona las principales pautas organizativas de los parámetros individuales a investigar en relación con el actor como componente central de la representación, y el estudio del director como elemento controlador de la puesta en escena, que presenta el acto teatral al público; del mismo modo que el director de cine escenifica el acto fílmico para la cámara, pues como indican Bordwell y Thompson (1995): “al controlar la puesta en escena, el director *escenifica el hecho* para la cámara” (p. 145). La diferencia radica en la esencia de la proyección de significados recibida por el observador, pues el plano ofrece el punto de vista único de la cámara que dirige la mirada del receptor, mientras que el cuadro contiene un punto de vista privilegiado y amplio, pero nunca único, de un todo. En este asunto se pronuncia Hernández Esteve (1988) a propósito de la consideración del filme como el resultado de una mirada, valorando el tema de la siguiente manera:

Elemento imprescindiblemente incluido en esta mirada que conforma el texto fílmico es el ángulo de vista desde el que se produce aquella. Nos encontramos de este modo con dos elementos desglosables en varias funciones. Mientras toda mirada supone un ángulo de vista desde la cual se practica, al considerar un filme de montaje nos aparecen físicamente hablando varias miradas y diferentes ángulos de vista, pero también una motivación que es la que ordena la fisicidad de esas miradas y esos ángulos de vista. A esta motivación que hace que el texto esté ordenado de un modo concreto y no de otro es a la que llamaremos punto de vista. (p. 206)

La maquinaria escénica expone varios focos y es la platea la encargada de seleccionar la atención, lo que implica el interés sobre la repercusión de los estímulos en el espectador y el papel que juega en la creación a través de su imaginario. Otra problemática surge del carácter irrepetible del acto teatral, ya que nunca se ve dos veces de la misma manera, y el fijo del *film* que permanece indeformable. Según la afirmación de Salvat (1978) a la que nos acogemos: “el signo teatral nunca es igual a sí mismo, nunca es fijo, nunca se repite exactamente como en el cine o en los programas grabados de televisión” (p. 7). Sin embargo, en el presente estudio estas diferencias desaparecen al trabajar sobre grabaciones y no sobre espectáculos en directo, pues existe una dirección determinada del foco de atención y las imágenes quedan retenidas en el tiempo, siendo su repetición siempre igual. Consecuentemente, se refuerza la vinculación entre puesta en escena y puesta en forma.

Las propuestas de análisis fílmico y teatral abordadas por los autores mencionados, constituyen la base metodológica aplicada en este trabajo con las variantes necesarias para adaptarla a las obras concretas que nos ocupan. Además de plantear la investigación desde el punto de vista estético, se ha considerado desde la perspectiva de las técnicas cualitativas que estudian el fenómeno en relación con su contexto y “nos permiten estar más cerca de lo que las personas hacen y de por qué lo hacen” (Soler, 1990, p. 75). Según este enfoque, se tiene en cuenta el periodo artístico en que tienen lugar y el proceso de creación, a fin de comprender el significado de las obras en el tiempo en que se ejecutaron.

1.5. Diseño de la investigación: el proceso investigador

Partiendo de los objetivos a seguir para el trabajo, fue preciso realizar un recorrido por el panorama teatral español de la época que enmarca las producciones que nos ocupan e ir acotando el cerco hasta llegar a ellas, pasando por el estudio de los planteamientos de creación de su director y la trayectoria de su compañía. Llegados a los espectáculos en los que se basa esta investigación, se elaboraron unos parámetros a partir de las fuentes expuestas anteriormente, que permiten hacer un análisis estético

desde el punto de vista de la forma y el contenido de las obras, dividiéndolo en los elementos susceptibles de examen, los cuales constituyen la puesta en escena.

Tras un proceso de recopilación de información sobre la historia del teatro en España y Andalucía después de la dictadura, sobre el trabajo de Emilio Goyanes y su compañía, para la mejor comprensión de los proyectos escénicos que nos ocupan, se ha procedido a la visualización detallada del DVD de *Cabaret Caracol* y *La Barraca del Zurdo*, cedidos por la compañía. A continuación, se han empleado las propuestas de análisis fílmico y de espectáculos de los autores arriba mencionados para elaborar los parámetros de estudio, los cuales se basan en el análisis de los diversos componentes de la puesta en escena. Como indica Carmona (1996), por una parte están aquellos que:

...remiten al diseño global de la producción (iluminación, decorados contruidos o naturales, vestuario, maquillaje), por otra, los que se refieren al componente humano (reparto y dirección y distribución de los actores en el encuadre); por último, también tiene que ver globalmente con la constitución de un espacio y un tiempo determinados. (p. 129)

De forma paralela, se acudió a las producciones de Laví e Bel anteriores y posteriores a las presentes, para comprobar si los rasgos que se iban definiendo son innovadores o se han dado a lo largo del tiempo. Eso revelará la importancia que se ha dado a estos dos cabarets dentro de la compañía y, consecuentemente, en el panorama teatral nacional e internacional.

Como complemento a las fuentes bibliográficas, se ha acudido a entrevistas personales con el director, al material original de guión y documentación cedido por el propio autor y a consultas telefónicas con Llanos Díaz (encargada de las labores de distribución), quien además nos ha proporcionado el material audiovisual y fotográfico.

Este trabajo se encuentra estructurado en dos grandes bloques. A modo de contextualización del tema, se ha planteado una primera parte que recoge las cuestiones

relevantes que nos sitúan en un marco general en cuanto a conocimiento del ámbito cultural y proyección del director y su compañía, que llevará al análisis estético de los espectáculos en el segundo bloque. En él, se presentan los apartados sobre los elementos formales y de contenido, significativos de las obras. A continuación, tiene lugar el estudio de la puesta en escena del conjunto de componentes de las representaciones.

Derivado del contenido, surge una discusión comparativa entre las dos producciones teatrales, que dará lugar a la exposición de las conclusiones. Finaliza la investigación con una relación de las fuentes utilizadas y un anexo que recoge las entrevistas personales realizadas a Emilio Goyanes y las fichas artística y técnica de los proyectos escénicos.

CAPÍTULO II: CONTEXTO TEATRAL

2. CONTEXTO TEATRAL

2.1. Alternativas escénicas para el teatro en la España democrática desde 1978 hasta la década del 2000

De 1975 a la primera década del año 2000, tiene lugar un acelerado cambio y mutación de la sociedad española; en tan sólo once años pasamos de una dictadura a la modernización de España con el ingreso en la Unión Europea. La transición democrática y la Constitución de 1978 que simbolizan este cambio, han sido uno de los factores determinantes que han favorecido la transformación política y el cambio social. La primera década del nuevo siglo estuvo marcada por las violaciones de los derechos humanos, la destrucción estructural del empleo, la crisis de identidad política, la ruptura del Estado del Bienestar, la política de privatizaciones y la crisis económica. Por otra parte, el proceso migratorio en España en este tiempo, se ha invertido en cuatro ocasiones con gran rapidez. A principios de los años setenta tiene lugar la emigración de personas con bajo nivel formativo y ocupacional, hacia otros países europeos como consecuencia de la crisis del petróleo. Se produce luego, el retorno de esos emigrantes. En tercer lugar, se inicia la inversión del fenómeno, al comenzar la inmigración de extranjeros a España y, por último y provocado por la crisis económica mundial de 2008, sucede la emigración de jóvenes españoles con alta cualificación a otros países.

Es necesario estudiar la actividad experimentadora teatral gestada a partir de la transición política, para entender las efectivas vías de renovación de los lenguajes escénicos de nuestra época actual.

Tras la prometedora vida cultural que paralizó la Guerra Civil y los artistas de todos los ámbitos que tuvieron que exiliarse, durante la dictadura los que se quedaron tuvieron que optar por hacer un arte conservador y costumbrista, ceñirse a lo estipulado por la ley y no realizar un discurso contrario al orden establecido, pues la censura

prohibía y controlaba la difusión de ideas que pudieran atentar contra la estabilidad del Estado. O en otras palabras, las de Ernesto Contreras (1974) reflexionando sobre el asunto:

Las características iniciales, tras el corte brutal de la guerra civil, son sobradamente conocidas: ruptura con la tradición más reciente, aislamiento, control riguroso de toda manifestación cultural e intento de establecimiento de una cultura políticamente integrada en el sistema. Ante esta situación, el cuerpo cultural reaccionó lógicamente, digamos que de una manera normal, diversificándose en la persecución de una sustancia cultural al margen de la realidad social y en la búsqueda de fórmulas válidas para superar las precarias condiciones impuestas. (p. 122)

El arte padeció del virus nacionalista, y las pretendidas rupturas estéticas de renovación quedaron aplazadas unos años. La voluntad política de predominio de los valores nacional-católicos de afirmación fascista, de cierre al exterior y de concepto jerárquico autoritario, están presentes también en la cultura; especialmente en la censura de la prensa, el cine, la literatura, el teatro o la radio. El clima artístico del régimen de Franco quedó definido por una subcultura de masas, carente de preocupaciones políticas, ideológicas e intelectuales, que favorecía el entretenimiento y la evasión. El cine fue el recurso colectivo más popular, donde se cultivó la comedia amable y el disparate cómico. Triunfaron los espectáculos de comedia musical de la revista, la Zarzuela y, la exaltación de la copla como el gran producto nacional se convirtió en el género musical por excelencia, en una industria cerrada a todo lo que viniera del exterior. Refiriéndose a este periodo Gracia (2001) manifiesta que las características que lo definieron fueron: “el nacionalismo impúdico y la autorreferencialidad del arte, la vinculación con el propio pasado y la exaltación de los episodios históricos fundadores de una nación católica son rasgos que tiñen toda la crónica del tiempo” (p. 30).

En el caso de Andalucía, tras la Guerra Civil la industria teatral era casi inexistente, y además, tal como describe la situación Martínez Valderas (2014) “las compañías de aficionados eran numerosas, realizando sobre todo obras de corte popular o sobre temas religiosos y contando como escenografía simples telones pintados” (p. 75). Pero hacia los años sesenta empiezan a gestarse grupos con propuestas alternativas a la escena convencional del momento. La autora analiza los orígenes y la desaparición de este teatro independiente andaluz en su tesis, como contexto de la labor escenográfica de Juan Ruesga, y respecto al asunto declara que:

Entre el año 67 y el 69, se inscribieron en el registro español más de cuarenta grupos con características similares, de teatro no comercial y con motivaciones políticas, lo que indica que su periodo de desarrollo coincidió con la década de los 70. Tampoco las fechas de finalización son concluyentes (...). En Andalucía, el hecho político capital fue la creación, en 1988, del Centro Andaluz de Teatro. Este centro público de producción y gestión teatral significa el final definitivo del Teatro Independiente andaluz. (p. 76)

Con la muerte de Franco el movimiento de la movida madrileña, -extensible a todo el país y a todos los ámbitos-, simboliza el resurgimiento cultural venido con la democracia y, supone una regeneración de libertad creativa y modernización, que fue la expresión del comienzo de una nueva etapa motivada por una revolución moral, dentro de un choque cultural generacional entre una juventud favorable a las actitudes progresistas y sus padres, nutridos en la tradicional moralidad de la era franquista. Fusi (1999) recoge unos datos artísticos significativos en relación al auge cultural que se experimentó en esta época:

... la masiva asistencia a actos culturales que se registró en toda España a partir de 1975 el hecho más significativo de la historia de la cultura en la transición (...), entre 1975 y 1995, la industria española produjo un total

de 1.727 películas. Incluso aunque el teatro siguiera agonizante, entre 1982 y 1994 se montaron un total de 670 espectáculos. (p. 157)

El gobierno de la transición fomentó la conversión de las compañías independientes en empresas a las que la administración pudiera controlar por medio de subvenciones que les dieran desahogo en sus producciones; sin embargo, esa fórmula obliga a las compañías a depender de esa ayuda para poder subsistir, pues con el bajo beneficio de taquilla, les era difícil resultar rentables. El Ministerio de Cultura, creado por el nuevo Estado Español, fue responsable del nuevo Centro Dramático Nacional, que tuvo sus réplicas autonómicas en Cataluña, Valencia, Galicia y Andalucía. Todos, dependientes del sufragio central y de la comunidad correspondiente. Estas medidas empezaron a favorecer al sector público en detrimento del privado, que era donde se estaba experimentando con las vanguardias europeas. Antes de la llegada al poder de la izquierda, Oliva (2004) afirma que:

La empresa pública prefería la seguridad del título y autor para atraer al público. La privada que pervivía, con más razón aún prescindía del riesgo, pues aunque el coste de los montajes los cubría con subsidios, sólo buenas taquillas proporcionaban saneados dividendos. (p.229)

Oliva (2004) estudia la repercusión en el entorno teatral de la llegada al gobierno del PSOE, y elabora una serie de puntos clave de las medidas tomadas en su política cultural. Por un lado, la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, encargada de autores del Siglo de Oro; la creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, que alojaba producciones independientes y contemporáneas; la reconversión del Centro Nacional de Documentación Teatral en un organismo de difusión de información teatral, que da lugar a la aparición de la revista *El público*; e incrementa la oferta internacional en los festivales. Y por otro lado, el Estado aumenta los presupuestos para la escena y para el CDN; y da la posibilidad a las compañías privadas de recibir subvenciones fijas. Por su parte, el Ministerio de Cultura inicia un plan de rehabilitación de los teatros españoles. García (1992) resume de esta manera el auge

cultural de la época: "los escenarios españoles dieron durante esta década una panorámica general del teatro de todos los tiempos y de las novedades más audaces" (p. 87).

La llegada de la democracia a España abre un periodo de cambio que se refleja en el arte, que busca la pluralidad de nuevos estilos y formas de expresión. La cultura empezó a contar con la apertura al exterior gracias a los festivales internacionales, la creación de nuevas instituciones públicas, el aumento de las subvenciones, la abundante programación, la expansión del teatro de calle y la progresiva orientación de los creadores hacia dramaturgias visuales y corporales surgidas de la necesidad del rechazo al texto.

Esta época de euforia teatral tras el fin de la censura es la que enmarca las producciones que nos ocupan. En la España de la transición se vive el reflejo de los acontecimientos ocurridos en Europa y América en los años sesenta, donde tiene lugar una evolución del arte en todas sus vertientes. Ahora se cuestiona la hegemonía de la palabra sobre el escenario y cobran más importancia las manifestaciones visuales y el lenguaje del cuerpo. Se establece la idea de colectivo teatral, donde lo principal es el actor y la integración del público en el espectáculo, lo que consigue sus mejores logros con el *happening*, que trabaja con la espontaneidad del intérprete quien, por otra parte, requiere el conocimiento de expresiones como el mimo, la danza o la música. Esta corriente artística multidisciplinar, intenta eliminar las barreras entre arte y vida y, entre creador y receptor, compartiendo una expresión del arte efímero en improvisaciones colectivas en las que el público participa activamente, ejecutando acciones dramáticas concebidas como vivencias. Esta práctica tiene su origen a mediados del siglo XX, en las acciones desarrolladas en el Black Mountain College de Carolina del Norte, por el músico John Cage en un concierto, junto al coreógrafo Merce Cunningham. Más tarde, el artista estadounidense "Allan Kaprow encontró la palabra *happening* para denominar aquellas acciones o representaciones parateatrales en las que los espectadores habían sido invitados a participar" (Camacho, 2001, p. 161).

El *happening* junto con el Living Theatre² y el Open Theatre³, renovaron la manera de entender el espacio y tomaron como punto de partida para los montajes la improvisación colectiva. Este movimiento nace por la búsqueda de un teatro nuevo, contrario al tradicional y a las formas realistas. El Living emprende esta búsqueda y su fundador Julian Beck (1974), expresa su concepto de teatro de la siguiente manera:

...la gente va al teatro por las claves de la salvación, la gente va al teatro para aprender a respirar, la gente va al teatro a por la liberación sexual, a por la liberación espiritual, a por los manifiestos, la gente va al teatro sin ningún motivo ruin. El teatro que estamos aniquilando es el teatro que, en lugar de liberar, rendía homenaje a la cultura clasista, a la alienación, al alimento insuficiente. (p. 144)

Estas influencias de ideas distintas que ponen en contacto a nuestros creadores con las vanguardias europeas y les permiten modernizar la escena, tienen su origen en los festivales internacionales que empezaron a extenderse en España en los años ochenta, como el Festival de Sitges, el Festival Internacional de Vitoria, la Muestra Internacional de Valladolid, el Encuentro Internacional de Teatro de Calle de Madrid, la Feria de Teatro de Calle de Tárrega o el Festival Internacional de Teatro de Granada. Difundían el trabajo de las compañías del Tercer Teatro y el Odin Teatret de Eugenio Barba⁴, una de las compañías más influyentes en la evolución del teatro europeo de

² Compañía norteamericana fundada en 1947 por la actriz Judith Malina y el pintor y poeta Julian Beck, que utiliza la forma teatral del *happening* y que establece sus propios modos de investigación. Realizan un teatro experimental como instrumento para hacer la revolución, reflejando su actitud antisistema, donde el texto deja de cobrar importancia, cediendo paso a la improvisación y la participación activa del público. Es un teatro de creación colectiva multidisciplinar, que abre el espacio teatral hacia naves industriales o a plena calle. Es el grupo más influyente en los colectivos teatrales contemporáneos. (Oliva y Torres, 2000, pp. 406-411)

³ Grupo fundado en 1963 por dos destacados miembros del Living. *Ibidem*, p. 411.

⁴ A Barba, director e investigador teatral italiano nacido en 1936, le preocupa la práctica y los principios que rigen el entrenamiento y la actuación. Después de terminar su ciclo de aprendizaje con Grotowski, se propuso crear un grupo de teatro experimental, que sirviera de órgano de investigación, diferente de los teatros comerciales que dominaban la escena europea. Así nace en Oslo el Odin Teatret en 1964, formado por actores-estudiantes que habían sido rechazados por la Escuela Nacional de Teatro de Noruega. El Odin se mudó más tarde a Dinamarca, donde continúa desarrollando su labor. El concepto de Tercer Teatro, creado por Barba, define un tipo de teatro no perteneciente al tradicional e institucional, que abarca la inmensa variedad de espectáculos de compañías que comparten la herencia de Grotowski, y de cuyos principios, el Odin resulta su principal representante. (Watson, 2000, pp. 16-45)

finales del siglo XX, cuyos integrantes, una vez establecidos en Dinamarca y desde finales de los sesenta hasta finales de los setenta, iniciaron una serie de talleres permanentes para mostrar sus métodos de trabajo. Además de estos talleres locales, la compañía montó talleres internacionales de entrenamiento actoral, a partir de 1968. Tras esta experiencia, Barba y sus actores comenzaron a ofrecer seminarios por Europa y países latinoamericanos. Eugenio Barba, pues, daba a conocer sus planteamientos en una labor pedagógica y creativa, influyendo así en la renovación que demanda la gente insatisfecha con las condiciones del teatro normal y que se han propuesto la tarea de crear teatros de investigación. En sus reflexiones, Barba y Grotowski (1971) lo precisan de la siguiente manera:

Podemos definir el teatro como lo que sucede entre el espectador y el actor (...). Puesto que nuestro teatro consta sólo de actores y de público, exigimos algo especial de ambos (...). Es necesario por lo tanto abolir la distancia entre el actor y el auditorio, eliminando el escenario. (pp. 27-36)

Como acabamos de ver, la mayoría de estos modos de teatro se habían desarrollado en el ámbito internacional a partir de los años sesenta, pero es a partir de los primeros años de la democracia cuando llegan a España y, como afirma Berenguer (2002): "el legado de dichas vanguardias (...) se sitúa en la tradición surrealista y pretende materializar en los escenarios un lenguaje artístico bien planteado ya en otros medios de la expresión" (p. 27). Para esto Grotowski (1971), que se dedicó a investigar el arte teatral y al actor, sin el cual considera no podría existir el acto teatral y, de quien trata de eliminar las barreras que su organismo pone al proceso psíquico, propone fórmulas eficaces en cuanto a la actuación del intérprete, quien trata de conseguir "la madurez, que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad" (p. 10).

A partir de la consolidación democrática las compañías centraban sus intereses en experimentaciones sensoriales, exploraciones en teatro del cuerpo, de la voz y de la imagen. También cobra importancia el teatro de calle (entre los que hay que destacar a

La Fura dels Baus), pues permite establecer un mayor acercamiento con público en una relación más directa y, explorar las técnicas del mimo y el circo, incorporando lenguajes visuales y corporales. Para la configuración de los nuevos lenguajes escénicos en España fue decisivo el acceso a la producción contemporánea internacional que ofrecían los festivales anteriormente citados. En relación con el teatro de Kantor (que promueve la unión del arte con la práctica de la vida), Bravo (2010) define la vanguardia como “la unión del hombre con el absoluto a través del arte (...) es el intento de dar una respuesta última y absoluta al enigma de la vida” (p.10).

En este entorno, las compañías que habían basado su producción en la creación sobre la escena y no sobre el papel, gozan de su momento de esplendor, como son Dagoll Dagom, La Claca, Els Joglars, Els Comediants, La Cuadra o La Zaranda. En *Quejío*, de La Cuadra, su director Salvador Távora “apostó por una escena sincera que no huyera del riesgo escénico físico, que mezclara folklore y tradición trágica, que se relacionara directamente con su pueblo andaluz” (Centeno, 1996, p. 417) Espectáculo que cabe destacar por el compromiso andaluz que dio a la escena española, pues en palabras de Sedeño (2006), “el reconocimiento a su aportación creativa se inicia con el estreno de *Quejío* (1972) en el Festival internacional de Nancy, en París” (p. 290), experimentando un enorme éxito.

Nancy se convierte en el primer festival internacional de teatro experimental, que ofrece la oportunidad de descubrir espectáculos de compañías poco convencionales, como Bread & Puppet que pasó por sus escenarios en 1968. El grupo fue creado por el escultor Peter Schumann, quien propone innovaciones escénicas de dimensiones plásticas que suponen una reacción contra el teatro literario. (Oliva y Torres, 2000)

Al creador andaluz Paco Sánchez, de La Zaranda, se le empieza a tener en consideración a partir de los años ochenta. Ofrece una nueva visión de la escena a través de sus montajes de carácter popular y experimental, que con sus imágenes crean una poética escénica bastante singular. El grupo “fue reconocido con el I Premio al Mejor Espectáculo de la temporada otorgado por la Crítica de Madrid” (Centeno, 1996, p. 422),

tras presentar su trabajo *Perdonen la tristeza* en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas en 1993. A este camino en el teatro de creación propia, se sumará Emilio Goyanes, de quien más adelante nos ocuparemos por ser objeto de estudio en este trabajo, aunque desembocando en diferentes líneas de investigación.

El problema es que, a pesar de la reconstrucción de espacios, las estructuras de los teatros no permitían a todos los proyectos una disposición que no fuera la convencional, dificultando la evolución estética de las compañías y dando lugar a una escasa red interna. La producción escénica fue desatendida, el desinterés de los programadores en aumento y las subvenciones y los contratos públicos fueron

Devorados por iniciativas comerciales, entre ellas las empresas como Anexa, Focus, Pentación o Calendas (...) La red de teatros públicos favoreció, desde su creación en 1992, la circulación de grandes producciones o espectáculos con proyección comercial, pero dejó fuera, como no podía ser de otro modo, las producciones más arriesgadas. (Sánchez, 2006, pp. 25-26)

A esto se suma la desigualdad de presupuestos destinados al sector privado y al público (que contaba con grandes ayudas) y, entre las distintas instituciones, reduciéndose en las apuestas experimentales, como las del CNNTE, que terminó desapareciendo. Tampoco se empleó el mismo presupuesto cultural en todas las comunidades.

El cambio de la política teatral con la entrada del PP en 1996, no hace más que agravar la situación existente. Las subvenciones siguen repartiéndose de una manera subjetiva, suben los impuestos de los empresarios, el afán de europeización sigue programando grandes producciones comerciales para el puro entretenimiento, sin atender a la función didáctica del teatro y, surgen nuevos focos de interés a los que desviar la financiación, como son la publicidad y la televisión.

En la década del 2000, los recortes en presupuesto cultural, la subida del IVA, la preferencia de los ayuntamientos por los resultados de taquilla junto al desinterés de los programadores por la calidad artística y por crear y mantener la asistencia de su público a los teatros, origina una escasez de recursos que da lugar a producciones de pequeño formato y los creadores se ven obligados a refugiarse en las salas de teatro alternativas, que según Cabal (1996), no hay “duda de que van a jugar, están ya jugando, un gran papel en la dinamización de nuestra escena” (p.431). Las salas alternativas de iniciativa privada son las encargadas de acoger los proyectos de nuevos dramaturgos con propuestas alejadas del teatro comercial y atraer a la nueva generación de espectadores, pues en palabras de López (2006) la:

Pluralidad de estilos y tendencias que invitaría al optimismo sobre el porvenir de la escritura teatral si encontraran cauces por los que discurrir con fluidez. Que en esta generación sólo dos autores, Sergi Belbel y Juan Mayorga, hayan encontrado franco el acceso a los escenarios es preocupante. (p. 64)

La responsabilidad de las tendencias teatrales de hoy no recae sólo en los autores, sino en los creadores de la puesta en escena que buscan romper la cuarta pared con una estética innovadora y un discurso socialmente comprometido. Esto resulta un problema en cuanto a lugares y circuitos de exhibición nacional, pues siguiendo con el planteamiento de López (2006): “en el ámbito de la cultura, y más concretamente en el del teatro, la actividad oficial está dominada por una notable estrechez de miras y el clientelismo ha adquirido proporciones alarmantes” (p. 39).

El intervencionismo estatal como principal empresario del teatro, obliga tanto al sector privado como al público a depender de su gestión económica, dificultando la producción al margen de ella, lo que fomenta la programación de propuestas comerciales con el fin de atraer al público y conseguir buenas cifras de taquilla. Los encargados de los teatros públicos en España son los residuos de aquel entonces:

De esa generación derrotada artística y moralmente, y las prácticas despilfarradoras, el ansia de boato, el cortijismo en el manejo de los centros públicos, la sumisión a las exigencias políticas de un teatro domesticado, escaparate lujoso del supuesto “bienestar” de los españoles. (Cabal, 1996, p. 430)

Durante muchos años, la Administración ha sido el mayor cliente del teatro, y ahora que disminuyen los recursos para la creación escénica, surge un nuevo tipo de teatro “ajeno a las grandes redes y mucho más próximo a las estrategias del arte de acción, y especialmente del que se ejecuta en clubs o espacios ligados a una colectividad concreta” (Sánchez, 2002, p. 195) Es necesario volver a la relación directa con el espectador y reinventar las fórmulas de producción, distribución y exhibición, como síntoma de transformación y adaptación a las nuevas condiciones.

Sánchez (2009) plantea un debate sobre la situación actual de la cultura, donde los creadores buscan nuevas formas de relacionarse con su contexto artístico, inverso al del siglo XX, en el que buscaban teatros polivalentes (poco garantizados) donde comunicarse con el público. Ahora se trata de conseguir que el espectador no se acomode en la butaca, sino que sea partícipe de la experiencia en lugares más allá de los proporcionados por la organización institucional de la cultura, ya que “se trata obviamente de espacios conceptuales que se pueden ubicar en cualquier sitio físico, incluida, por qué no, la vieja caja escénica” (p. 11).

El panorama teatral ha padecido una permanente crisis que daña las expresiones que promueven la conciencia crítica y cívica de los ciudadanos, cuando el diseño de la política cultural, para un mayor desarrollo y difusión del arte, “ debiera ser una responsabilidad ineludible en el programa de los partidos políticos (...) No sólo se trata de que crezca lo necesario la partida presupuestaria de cultura, si no de que se explique el sentido y finalidad de las inversiones” (Hormigón, 2014, diciembre 12).

Las producciones no convencionales a las que aludo en párrafos anteriores y que, a partir de los noventa empezaron a tenerlo difícil, corresponden al llamado “teatro de creación” (Sedeño, 2005, p.103)⁵, que es una tendencia minoritaria de compañías asentadas en la periferia dentro de un panorama teatral donde dominan las compañías comerciales de Madrid y Barcelona, que mayoritariamente practican un teatro de repertorio. Por esta denominación se entiende la elaboración de una propuesta escénica que no se basa en un texto previo como punto de partida. Las compañías se caracterizan por una cultura de grupo, un trabajo técnico y personal, donde la improvisación es la herramienta de búsqueda.

A este tipo de teatro se une Emilio Goyanes con Laví e Bel en 1992 en su propósito de cambiar la escena española, después de haber experimentado las alternativas dramáticas que comienzan su andadura a partir de los años ochenta y haber contribuido desde entonces a la creación de nuevos lenguajes teatrales. Este creador merece mención especial en este apartado por ser objeto de estudio en el presente trabajo.

Muñoz (2006) reflexiona sobre nuestra escena actual, definiendo este periodo como “la convivencia de formas heredadas de la tradición y formas innovadoras o renovadoras” (p. 702). Entendiendo la tradición no como teatro convencional, sino como el teatro popular que rescata el oficio de los cómicos de toda la vida, Goyanes mezcla el teatro del pueblo y para el pueblo con la búsqueda de lenguajes nuevos y el empleo de varias expresiones artísticas, en un discurso comprometido con la sociedad de su tiempo.

⁵ Este concepto ha sido expuesto por Emilio Goyanes para referirse a su propio trabajo y recogido por Sedeño en su tesis. Por otra parte, Enrique Buenaventura (1978) parece tener la máxima proyección teórica en su método de creación colectiva, a quien le interesa “una participación creadora igual por parte de todos los integrantes” (p. 314). Tras el desarrollo de su método en el Teatro Experimental de Cali (fundado por él), Buenaventura llega a la consideración de que los actores son también autores del espectáculo, quienes han efectuado improvisaciones y han quitado lo inservible, tarea que normalmente realiza la mente organizadora del director.

La cultura siempre ha sido un factor de cambio con el objetivo de educar a la población, pero en nuestro mundo contemporáneo sumido en una sociedad de consumo y marcado por la globalización y las migraciones, pierde su sentido ilustrativo de intentar cubrir las necesidades de las masas, para buscar la seducción del público con el fin de crear necesidades nuevas y así, garantizar la permanente insatisfacción. El teatro ha perdido su posición, ganando el desinterés en su misión original por parte del gobierno, siendo transformado en un agente tranquilizante en lugar de ser un estimulante. Bauman (2013) reflexiona sobre este tema, explicando esta pérdida de posición como “el resultado de una serie de procesos que estaban transformando la modernidad, llevándola de su fase sólida a su fase líquida” (p.17). Compara de este modo, la modernidad con el estado líquido de las cosas, en el que una modernización compulsiva no permite que ninguna etapa de la vida pueda mantener su forma mucho tiempo, y añade que:

La disolución de todo lo sólido ha sido la característica innata y definitoria de la forma moderna de vida desde el comienzo, pero hoy, a diferencia de ayer, las formas disueltas no han de ser remplazadas – ni son remplazadas – por otras sólidas a las que se juzgue mejoradas, en el sentido de ser más sólidas y permanentes que las anteriores, y en consecuencia aún más resistentes a la disolución. En lugar de las formas en proceso de disolución, y por lo tanto no permanentes, vienen otras que no son menos – si es que no son más – susceptibles a la disolución y por ende igualmente desprovistas de permanencia. (Bauman, 2013, p.17)

Contra esta idea de falta de identidad lucha Goyanes (comunicación personal, octubre 10. 2014), a través de su teatro político, por recuperar el lugar que ocupa la labor de su profesión en la sociedad. El panorama mundial nutre su interés por los crímenes de guerra, las injusticias sociales y la reivindicación de los derechos humanos, que se refleja en su teatro y que tiene su justificación en que, según dice: “mi vida nunca ha sido fácil y por historia familiar, por ser de barrio obrero o qué sé yo, miro la realidad y me indigna”, y en que parte de sus familiares eran anarquistas y muchos de

ellos fueron fusilados y otros, encarcelados en 1936. Los dos espectáculos que en el presente trabajo analizaremos, enmarcan la primera década del siglo XXI, tanto en fecha de producción como en relación con las preocupaciones sociales del momento. Ambos ponen de manifiesto cómo los problemas individuales están fuertemente conectados con las circunstancias sociales.

Cabaret Caracol, con la Guerra Civil como telón de fondo, surge en el año 2000 en una época de transiciones que provocan la crisis de identidad en todos los aspectos, por la creciente desigualdad social. En uno y otro tiempo, seguimos buscando nuestra propia identidad y luchando por las libertades que garanticen vivir en un mundo más justo. En 2010 nace *La Barraca del Zurdo*, en plena crisis económica, donde los recortes en sanidad, educación y cultura, el empobrecimiento de la población, los contratos precarios, el exilio, el aumento del paro y la indignación ciudadana por la gestión política, se reflejan en una obra que repasa la actividad artística del siglo XX, con un espíritu de resistencia ante la adversidad. Las palabras del propio director relacionan su creación con el mundo en el que vive:

Estaba escribiendo *La Barraca* en 2009, 2010. Ya sabes cómo estaban las cosas. Era y es tan evidente que todo esto de la crisis es una gran estafa. Nos están robando a mano armada y sin pestañear. *La Barraca* habla del oficio (del nuestro y de mucho más), habla de nuestra historia (la de nuestro país y la de la gente), habla de una familia fuera del molde que comprende, apoya, resiste junta, habla de muchas cosas que seguramente me estaban taladrando entonces. (Goyanes [comunicación personal, octubre 10. 2014])

2.2. Estudio sobre la labor creadora de Emilio Goyanes

Emilio Goyanes se suma a la renovación de la escena moderna con su compañía, en una lucha por situarnos en relación con el discurso que las nuevas vanguardias han elaborado fuera de nuestras fronteras. Entró a los dieciocho años en su primera

compañía y participaba activamente de los únicos centros culturales alternativos que existían en Madrid. Con veintitrés años dejó la facultad, faltándole un mes para acabar la carrera, pero le llamó el teatro y no podía desperdiciar la oportunidad. Estudió con Alfredo Mantovani⁶, un profesor argentino muy alejado de Stanislavski⁷ y muy cercano a Meyerhold⁸, quien le enseñó a disfrutar de las improvisaciones. Luego, hizo numerosos cursos con compañías europeas que en los 80 venían a actuar a España, todos ellos muy cercanos al teatro de grupo. Con este espíritu fundó Cambaleo en Madrid en 1982 junto a Carlos Sarrió, Eduardo Cueto y Antonio Sarrió. Se decantaron por el teatro de calle, el *clown*, la biomecánica y el trabajo físico diario para encontrar su propio entrenamiento, influenciado por las numerosas compañías europeas del llamado Tercer Teatro, que se podían ver en España en los ochenta; grupos estables pertenecientes a los movimientos alternativos de los años setenta y que hacían teatro en todo tipo de espacios, con una sólida labor cotidiana de entrenamiento, que abordaban temas variados con un lenguaje muy físico, lleno de imágenes y fuertes dosis de creatividad, al margen del repertorio tradicional. Los Encuentros Internacionales de Teatro de Calle de Madrid, al calor del apoyo del Ayuntamiento de Tierno Galván, traían hasta la ciudad a muchos de estos artistas y a otros provenientes de Asia, América o Europa. Goyanes se sentía identificado con ellos. En 1981 empezaron a actuar en el Retiro, coincidiendo con el director de la Escuela de Circo Carampa Donald B. Lehn, Faemino y Cansado, Pedro Reyes, Pablo Carbonell y otros. Allí conocieron a Andrés

⁶ Mantovani establece una conexión con la práctica teatral de Barba, que a su vez también influye en Goyanes. Como vimos en el apartado anterior, Barba profundiza en el entrenamiento actoral trabajando sobre la propia experiencia. De esta manera, Mantovani se centra en la creatividad del actor, cuyo método aparece como consecuencia de lo descubierto en la práctica. Así lo definen Jara y él mismo (2008) en relación con las técnicas de Dario Fo, Barba, Kantor y Buenaventura: "... el método no existe antes del trabajo, sino que surge con posterioridad. (...). Cualquier persona puede inspirarse en sus experiencias pero nadie puede reproducir al pie de la letra sus técnicas" (p. 36).

⁷ Stanislavski (2003) fue actor, director y pedagogo teatral ruso, cuyo legado se basa en la importancia del trabajo del actor sobre sus emociones. En este sentido señalará: "Traten siempre de empezar trabajando desde lo interior..." (p.158). Su método consiste en que el actor experimente, durante la ejecución de su papel, emociones semejantes a las del personaje interpretado. Este sistema se basa en la investigación psicológica del personaje, de tal modo que, "si tomamos todos estos procesos interiores y los adaptamos a la vida física y espiritual de la persona que representamos, podremos llamar a eso vivir el personaje" (p. 22).

⁸ Meyerhold (1998) fue director, actor y teórico ruso discípulo de Stanislavski, pero que pronto abandona al maestro por sus discrepancias con el naturalismo y el realismo psicológico. Sus estudios sobre biomecánica conciben el trabajo actoral de fuera hacia adentro, así pues, "no es necesario vivir el miedo sino expresarlo en escena por *una acción física*" (p. 198).

Hernández, por entonces actor de La Tartana, organizadores de los Encuentros Internacionales De Teatro de Calle de Madrid y, al año siguiente pudieron participar en el festival.

Quizás ahí está el origen de lo que ocurrió posteriormente y del camino que tomó Cambaleo en los primeros años. Entraron en contacto con numerosas compañías que compartían las mismas inquietudes y deseos. En 1982 el grupo se hizo profesional. Emilio Goyanes permaneció en Cambaleo diez años, durante los cuales participó en todos los espectáculos y, poco a poco fue elaborando un lenguaje y una manera de afrontar el teatro que creó un sello y que está indudablemente en la génesis de lo que sería después Laví e Bel. En cada espectáculo de su primera compañía, se metía en un universo nuevo que partía de la página en blanco, lo que supuso un gran hallazgo para él, según relata:

Ahí descubrí que me gustaba actuar, pero que me apasionaba igualmente crear esos mundos sobre el papel junto a mis compañeros. Largos procesos de creación, sin conformarnos nunca con lo que conocíamos, buscando siempre nuevos retos y nuevas maneras de afrontarlos.
(Goyanes, 2011, p. 5)

En 1992 trabajó como actor en la Expo de Sevilla en la cabalgata de Els Comediants. El contacto cotidiano con Joan Font durante esos nueve meses, le dio una nueva visión sobre el trabajo. Después de Sevilla y nada más acabar la Expo, se trasladó a Granada y fundó junto con Rosa Díaz Laví e Bel en 1992, compañía que actualmente considera su espacio de expresión.

Goyanes basa su creación en un lenguaje escénico comprometido con la modernización de la escena a partir de los años ochenta. En estos años "se vive una enorme sensación de libertad y euforia creativa que tiene Madrid como centro" (Sedeño, 2006, p. 296), lugar donde Emilio Goyanes comienza su carrera artística. Por primera vez los festivales internacionales brindan la oportunidad de ver espectáculos únicos en

nuestro país, como los de Eugenio Barba y el Tercer Teatro, influencia inicial a la que se une Goyanes como punto de partida para su trabajo. Sedeño (2006) reflexiona sobre el origen y las características de las técnicas empleadas por Ricardo Iniesta, Sara Molina y Emilio Goyanes: "Esto explica que estimulen el trabajo en equipo y la implicación personal del actor en el proceso creativo del grupo al mismo tiempo que valoran la importancia de la técnica y del entrenamiento actoral" (p. 296). De este modo Goyanes desemboca en el teatro de creación propia.

El actor catalán Toni Cots, miembro del Odin Teatret de Eugenio Barba, es uno de los pioneros en introducir sus ideas en España: "Una enseñanza que deja una profunda huella en el trabajo de Emilio Goyanes" (Sedeño, 2006, p. 299). La idea de creación colectiva, el concepto de representación como encuentro y la importancia del proceso creativo del actor, su apertura a las formas de teatro no occidental y la autonomía de la escena respecto del texto, tienen su origen en las prácticas del director polaco Grotowski (1971), quien desafía la noción del acto teatral como una síntesis de diversas disciplinas creativas como la literatura, pintura, escultura, arquitectura, etc. Y concibe el teatro como dos concepciones que se cristalizan:

El teatro pobre y la representación como un acto de transgresión.
Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo,
encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios
especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la
representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No
puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la
comunidad perceptual, directa y viva. (p. 13)

Emilio Goyanes recibe nociones de entrenamiento con actores del Odin Teatret en Dinamarca. Su trabajo se enriquece con la influencia de Akademia Ruchu de Polonia, del Instituto de Artes Escénicas de Suecia, del Teatro Potlach y Teatro La Barracca en Italia, de Jord Cirkus en Suecia y Leo Bassi en Francia. Gran parte de estas aportaciones tienen su origen en festivales internacionales de teatro que suceden a partir de los

ochenta, festivales que, en un primer momento difundían el trabajo de las compañías del Tercer Teatro y el de Eugenio Barba por miembros del Odin, pero que después también daban cabida a otros maestros europeos como Zbyszczek Olkiewick, miembro de la Akademia Ruchu, contribución decisiva para el trabajo posterior de Emilio Goyanes.

A esta formación se suman sus conocimientos de escritura teatral con José Sanchis Sinisterra y de danza con Elena Córdoba. También cabe destacar su tarea como actor a lo largo de trece años en compañías como La Perula, El Taller de Actores Excéntricos, Al Límite, Bekereke, Kalandraka o Vagalume (Portal de Laví e Bel).

Después de estas experiencias, en 1992, decide crear Laví e Bel en Granada junto con Rosa Díaz, quien cinco años más tarde dejará la compañía para formar la suya propia, La Sal.

Organiza y diseña en Durcal (Granada), desde 1997 a 2007, los Encuentros Pedagógicos donde profesionales como Espe López y Óskar Gómez (Legaleón), Miguel Olmedo (Picor), Zbyszczek Olkiewick (AKademia Ruchu), Oriol Boixader y Joan Montanyés (Monty y cía.), entre otros, imparten distintos talleres (Sedeño, 2006, p. 306). La crisis económica acabó con este proyecto que conoció trece ediciones en diez años y por donde pasaron quinientos alumnos y una treintena de profesores. Muchos de los alumnos llegaron a repetir experiencia cinco o seis veces en estos cursos donde cada año el equipo docente era distinto y se ofertaban clases de danza, canto, *clown*, etc., en un encuentro, como afirma el director:

Intenso, productivo, interesante. Fuimos afinando poco a poco en el mecanismo del curso, pero sustancialmente tuvo el mismo esquema desde el primer año. Encontramos una buena fórmula y no había por qué cambiarla. Repetían algunos alumnos pero los profesores eran cada año distintos y eso provocaba nuevas combinaciones. (Goyanes [comunicación personal, octubre 10. 2014])

Emilio Goyanes ha realizado su actividad pedagógica desde 1985, cuando fundó la compañía Cambaleo en Madrid. En esta época, varios componentes del grupo recibían cursos de las compañías internacionales que venían a España durante los años ochenta, y surgió la necesidad de transmitir esas experiencias teatrales a otros compañeros profesionales. Desde el principio la docencia ha sido importante para él, porque a través de esta labor, sistematiza todo el material aprendido de las fuentes de las que se nutre, condicionando su forma de dirigir y modelando los ensayos de sus propios espectáculos. Así mismo, también los procesos de los montajes le han proporcionado material para los talleres. En relación con este tema, Goyanes reflexiona:

Supongo que tengo cierta querencia a la pedagogía. Me encuentro bien en ese entorno. Para mí transmitir lo que he ido aprendiendo, lo que he recibido de otros y la evolución que le he dado, es importante. En Laví e Bel trabajamos de una manera bastante especial, con unos fundamentos que vienen de varias fuentes y que hemos ido haciendo propios y consolidando. (Goyanes [comunicación personal, octubre 10. 2014])

Es a partir de *Cabaret Caracol* (2000), al comenzar su producción cabaretera a la que le siguieron obras como *Cabaret Nómada*, *Petit Cabaret*, *Cabaret Líquido*, *La Barraca del Zurdo*, *Cabaret Popescu* y *El Escenario Ambulante*, cuando se centra en la realización de cursos de teatro musical y de cabaret. Estos espectáculos le han hecho profundizar en mecanismos a los que él denomina “inteligencia común”, para afrontar el trabajo colectivo e implantar una conciencia de grupo y, tal vez esto es lo que más le interesa y en lo que ha investigado a lo largo de los años en las clases impartidas a unas dos mil personas, creando espacios en los que cada uno pueda aprender y, donde a su vez, él ha ido comprendiendo poco a poco cómo funciona el cerebro del intérprete cuando improvisa y actúa.

A sus influencias artísticas revisadas en párrafos anteriores, hay que añadir también las propuestas del artista Jan Lawers, de la compañía gaditana La Zaranda, las referencias encontradas en los espectáculos que han pasado por el Festival de Circo y

Artes de la Calle de Valladolid, y el trabajo de los profesionales que colaboraron con él mano a mano en los Encuentros Pedagógicos de Durcal durante diez años, como: Javier Alcorta, Cristina Quijera, Carles Castillo, Carles Montoliu, Fulgenci Mestres, Lilo Baur o Marcus Von Bache, entre otros y, pertenecientes todos a las disciplinas de danza, *clown*, circo e improvisación. Sin embargo, en general y últimamente, el director siente que la producción teatral del país está perdiendo la tradición del viejo oficio, la curiosidad, la rebeldía y la ruptura. En sus propias palabras y referente al estado actual del panorama teatral, explica que para él “la tradición no es la literatura dramática. Es el oficio de los cómicos en estado permanente de revuelta” (Goyanes [comunicación personal, octubre 10. 2014]).

2.3. Trayectoria profesional de Laví e Bel

El primer espectáculo de Laví e Bel empezó a gestarse durante los meses que pasó Goyanes en la Expo de Sevilla, donde comenzó a trabajar en el guión de *A moco tendido*. En 1992, mientras estaba inmerso en esta feria internacional dentro de la Isla amurallada de la Cartuja, estallaba la guerra en Yugoslavia. De nuevo se suceden tremendas atrocidades en Europa: violaciones masivas, limpieza étnica, genocidio, niños en condiciones precarias, señores de la guerra campando a sus anchas, minas anti-persona... sucesos que no puede ni quiere evitar que se cuelen en su vida a través de la prensa y la televisión, acontecimientos que no le dejan indiferentes. En esos momentos y revuelto por todas estas emociones entre la fiesta cercana y la guerra lejana, escribió una gran cantidad de pequeños cuentos e historias en torno a Dary Azar, la ciudad de los artistas asediada, y al viaje de unos payasos para salvarla. Un buen día las tropas de un señor de la guerra, se instalan en torno a la ciudad y empiezan a bombardearla. Un día tras otro y nadie sabe por qué. Emilio Goyanes (2011), creó esta ciudad gracias a la mezcla de una crisis existencial y personal, combinada con la eterna crisis del mundo, según él mismo comenta:

Sentía yo entonces, que nuestra existencia, la existencia de los cómicos, de los artistas en general estaba en peligro. En este momento, a 2012, la

cosa es mucho más grave, pero por entonces nos estaban ya forzando claramente a dejar de ser grupos de teatro para convertirnos en empresas de producción de espectáculos. Todo era confuso. Después del sueño Expo, del sueldo a primero de mes, volví a la cruda realidad del sobrevivir día a día (...). Se ve que se me cruzaron los cables: Sentía que el mundo de la cultura estaba sometido a un asedio creciente (no podía imaginar lo que vendría luego) y por otro lado, Sarajevo estaba luchando por no convertirse en una verdadera ciudad invisible. (pp. 10-11)

Tras la Expo, Goyanes se instala en Granada para llevar a cabo su próximo proyecto junto a Rosa Díaz: *Laví e Bel*, que se da a conocer con su primer espectáculo infantil *A moco tendido* (1993) en FETEN, que se celebra al año siguiente. Le siguen *Paradisi* (1994) y *La Luna* (1995). En estos tres primeros montajes también participa como actor. Sus espectáculos empiezan a visitar América con *A moco tendido* en una gira por Colombia.

Su proyección internacional continúa en 1996 con una gira por Cuba, también con su primera obra, y se estrena en francés *Paradisi* en el Festival Franco Iberique et Latino Americain de Bayonne en Francia, al que le sigue su estreno en portugués en distintos festivales. La producción prosigue con *Cómeme cruda* (1997), proyecto personal de Rosa Díaz dentro de la compañía que al suceder la ruptura formó parte del repertorio de La Sal, *Hotel Calamidad* (1997), *Marco Polo* (1999), *Amador Buenaventura* (1999), *Cabaret Caracol* (2000), *Lavidada* (2001), *Yai* (2002), *A todo trapo* (2002), *La Tempestad* (2003), *Cabaret Nómada* (2004), *Petit Cabaret* (2005), *Rueda con Mozart* (2006), *Fuenteovejuna* (2006), *Sol y Luna* (2007), *Cabaret Líquido* (2008), *La isla* (2009), *La Barraca del Zurdo* (2010), *Cabaret Popescu* (2012) y *El Escenario Ambulante* (2014), en los que ya no actúa, pero figura como responsable de guión y dirección. *La Barraca del Zurdo* y *Cabaret Líquido* fueron ganadoras del premio Max de las Artes Escénicas en 2011 a la mejor dirección musical y en 2009 al mejor espectáculo musical de la temporada, respectivamente, habiendo sido finalistas en otras ediciones *Cabaret Nómada* como mejor espectáculo musical en 2006, *Petit*

Cabaret como mejor espectáculo infantil en 2007 y *Cabaret Popescu* en 2013 como mejor musical.

Durante estos veintitrés años la compañía ha realizado veintidós espectáculos, todos de creación propia menos *La Tempestad*, de Shakespeare y *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega y más de mil ochocientas sesenta y seis actuaciones en giras por Colombia, Cuba, México, Francia, Portugal, por todas las comunidades autónomas españolas (menos Baleares) y por festivales nacionales e internacionales. Una media de tres meses de ensayo por obra, creando en la sala durante ocho horas al día y sacando a la luz ideas para luego plasmarlas en el guión. Cada proyecto ha sido una aventura en la que a veces han encontrado algo valioso en la búsqueda y otras, simplemente se han perdido en el camino, pero siempre han mantenido su espíritu explorador. (*Historia* [s.f.])

En numerosas de las propuestas de Laví e Bel nos encontramos algunos temas recurrentes como son la recuperación de la memoria, el asedio y la guerra. Esto es debido a que su abuelo y parte de sus familiares eran anarquistas y socialistas y muchos de ellos, en 1936, fueron fusilados y otros encarcelados. Durante veinticuatro años sus antepasados vivieron en una especie de campo de refugiados en Tetuán, llamado el Rancho.

Por dichas razones ligadas a las vivencias familiares, desde *A moco tendido* está presente la temática aludida anteriormente. Este montaje infantil tiene como motivo la guerra que tuvo lugar en Sarajevo entre 1992 y 1995. La ciudad de los cómicos está asediada por las tropas y la obra cuenta el viaje de unos habitantes de la ciudad en peligro, en busca de la ayuda de unos payasos.

Paradisi hace referencia a la situación de Europa en torno a la caída del muro de Berlín. Después de *La Luna*, tiene lugar una ruptura en la compañía en la que Rosa Díaz abandona Laví e Bel. Es a partir de entonces, en 1997, que Emilio Goyanes deja de actuar en sus espectáculos y asume, ya solo, las labores de guión y dirección de los

misimos. Por otra parte, *La Luna*, espectáculo visual de marionetas de gran formato, supuso un gran esfuerzo de producción para la compañía y tardó en cuajar en el mercado, lo que provocó un bache económico posterior.

Con *Hotel Calamidad* comienza un cambio de rumbo para la compañía, con Goyanes como director fuera de escena, donde vuelve a tratar el tema del asedio y resulta una excusa para llevar al límite las posibilidades de la construcción del personaje y la versatilidad de los actores. Esta obra supuso un salto en el reconocimiento de la compañía, proporcionándole varios premios. A éste le siguió *Marco Polo*, un infantil que colocó de nuevo a la compañía en una posición estable después del bache económico.

Emilio Goyanes encuentra el momento y las fuerzas en el 2000, para llevar a cabo un cabaret sobre la Guerra Civil Española que lleva gestando durante diez años: *Cabaret Caracol*, propuesta que en este trabajo veremos pormenorizada. Dentro de su trayectoria, éste es un buen momento para asumir tal proyecto, ya que la compañía se ha dado a conocer ampliamente, ha acumulado una gran experiencia en el sistemático trabajo realizado con los actores y ha consolidado la fuerte cultura de grupo necesaria para llevar a cabo este montaje. En el ámbito económico, la compañía está saneada y, a pesar de que la subvención bienal estable de La Junta de Andalucía aún no la están recibiendo, sí cuentan con una ayuda de producción. La compañía comenzó a percibir esta subvención en 2001 y hasta 2011, cuando la Junta de Andalucía dejó de darlas. El último espectáculo que contó con esta ayuda fue *La Barraca del Zurdo*. (Goyanes [comunicación personal, octubre 10. 2014])

Elementos como el humor, la ironía, la recuperación de la memoria histórica, la cuidada plasticidad o la elaborada construcción de personajes, ya estaban en sus espectáculos anteriores, pero, conforme con el planteamiento que expone en su tesis Sedeño (2005, p. 78), es en *Cabaret Caracol* cuando alcanzan una perfecta madurez desde el punto de vista técnico y estético, en una obra sensible, detallista y comprometida social y políticamente.

Irrumpe con fuerza en el ámbito teatral, alcanzando un enorme éxito y es su espectáculo mejor recibido por la crítica y el público hasta el momento, lo que proporcionó un gran número de giras por toda España y Colombia. Durante el mes que representaron en la sala Cuarta Pared de Madrid en 2001, tuvieron lleno todos los días y los críticos se volcaron en la propuesta, asignándoles el primer puesto durante dos semanas en el *ranking* de la Guía del Ocio. Utilizan por primera vez música en directo, consiguiendo un dominio del lenguaje del cabaret como forma de expresión. Se mezclan la alegría y la tristeza en un sabor agri dulce de las páginas olvidadas de nuestra historia, de injusticia y admiración por nuestros abuelos. Resulta un elaborado proceso de investigación en la cultura de grupo con un equipo de actores que se compromete activamente con el proceso creativo, y un director que les orienta en la búsqueda.

Es ahora, quince años después de *Cabaret Caracol*, cuando la compañía se define como teatro de cabaret: Laví e Bel Cabaret, a partir de su espectáculo del 2000 donde comenzaron una andadura que aún no ha terminado. A partir de ese momento “el cabaret entró en nuestras vidas con su sentido de inmediatez, de carga de profundidad y en este caso, de zambullida en nuestro pasado histórico” (*Historia* [s.f.]).

Hasta entonces, su trayectoria había sido un calentamiento de motores. En lo sucesivo crearían, además de otros proyectos, seis cabarets más siguiendo el camino que comenzaron con la entrada del nuevo siglo.

Cabaret Nómada llega en 2004 con una fuerte impronta musical, cuyas canciones son las que hilan la trama y no el argumento, con números de variedades, carga política y con el mismo lenguaje de *Cabaret Caracol*. Como afirma Goyanes (2005): “Después de *Cabaret Caracol* (2000-2003), teníamos la necesidad de contar nuevas historias desde el lenguaje del cabaret” (p. 162), pero sin seguir el esquema de la anterior, porque esta vez la han hecho nacer del presente del aquí y ahora de nuestra Historia. Nos cuentan acontecimientos que hablan cuerpo a cuerpo del ser humano, nos transmiten el punto de vista de las víctimas y desheredados en un viaje por el mundo de nuestros días en el Tren de la Lluvia, donde los actores se meten en el cuerpo de los

viajeros para darles voz y comentar lo que en esos momentos pasaba en la sociedad. Es así como realizan una sátira del trío de Las Azores. Nos plantean preguntas como: ¿en manos de quién está el mundo?, ¿hacia dónde vamos?, ¿qué podemos hacer? Esta obra les introduce en una nueva manera de actuar, ya que no parten del meticuloso trabajo de búsqueda de personajes, sino que es a la inversa, es una labor de encuentro, un proceso creativo desde el vacío (Goyanes, 2005, p. 164). Con este proyecto, la compañía comienza la incursión en el reconocimiento nacional de la profesión y el público, por su nominación finalista a los premios Max, experiencia que se repite con su siguiente espectáculo *Petit Cabaret*, un infantil que versa sobre el miedo de los niños, para ayudarles a afrontar la realidad.

En 2008, *Cabaret Líquido* arranca con fuerza en la Expo de Zaragoza. Creado para la ocasión, el proyecto fue rentable gracias a que la organización corrió con los gastos de producción y les proporcionó 135 funciones durante el evento. Es un espectáculo de variedades del siglo XXI, un recorrido por las diferentes culturas del mundo, sin ningún hilo conductor donde cada número constituye una unidad en sí misma. Esta obra ayudó a consolidar el equipo de trabajo que aún permanece en la compañía y les dio su primer premio Max.

Su segundo Max vino de la mano de *La Barraca del Zurdo*, de la que hablaremos con más detalle por ser objeto de nuestro estudio. Emilio pone en pie esta propuesta que tiene como base una historia sólida y detallada y, una precisa y elaborada construcción de personajes, donde los vivos y los muertos se entremezclan durante la acción. Estos ingredientes sumados a la aparición una vez más de la necesidad de recuerdo, de la recuperación de la memoria histórica, de la crisis y el exilio, conectan esta producción con el sentido político y social que alberga *Cabaret Caracol*: “Este espectáculo supone un paso más en la línea de teatro musical y lenguaje cabaretero que Laví e Bel emprendió en 2000 con *Cabaret Caracol*” (*La Barraca* [s.f.]). Nos sumergimos en el viaje que empezó en 1920 un lanzador de cuchillos que llegó a crear su propia Barraca, la cual continuaron manteniendo a flote sus hijos y ahora sus nietos.

Es un homenaje al compromiso social de los artistas en el siglo XX y parte del XXI, un grito de resistencia en medio de la crisis.

A pesar de que con *Cabaret Caracol* aún la compañía no cobraba el caché que podía valer el espectáculo, y que con *La Barraca del Zurdo* (ambas obras, objeto de estudio en el presente trabajo) bajó el caché y el volumen de contratación por la crisis, lo que destaca el director de los dos proyectos es el éxito artístico que les han otorgado la crítica y la buena aceptación por parte del público. De la primera, Goyanes (2011) recuerda:

Casi nada más estrenar hicimos una temporada durante todo el mes de Junio en la Cuarta Pared en Madrid. Después de la primera semana la cola daba la vuelta a la calle, se quedaba gente fuera, los críticos se volcaron y vi a escritores y directores cantando *A Las Barricadas* al final de la función con nuestros actores. Durante los tres años siguientes *Cabaret Caracol* estuvo colgando sus banderas anarquistas y republicanas en los vestíbulos de más de 80 teatros por toda España y Colombia. Premios, reconocimiento. No es que la situación económica fuera viento en popa, pero podíamos respirar. Para mí el recuerdo más potente con *Cabaret Caracol* es el brillo en la mirada de los viejos luchadores de la República, viejos anarquistas que nos abrazaban y nos daban las gracias por recordar y hacerlo así: desde la alegría y la admiración. (p.53)

Con la segunda, también la respuesta del público es apasionada y agradecida, como así opina su creador:

La emoción que iba embargando a los espectadores y que de entrada no éramos capaces de calibrar. Las lágrimas entre risas del público, sus comentarios después de la función, su agradecimiento sincero (...) Desde el primer minuto ese equipo de actores y el pianista se acercan a ti y no te

sueltan de la mano hasta el final, creando momentos de intensidad que a mí mismo me pillan desprevenido y me convierten en espectador (...) *La Barraca* nos ha marcado a todos para mucho tiempo. (Goyanes, 2011, p. 100)

La crisis económica que comenzó en 2008 ha influido en la compañía de una forma demoledora: la ausencia de ayudas, la escasa contratación, la presión de la administración, las deudas acumuladas por años de pérdidas, la obligada reducción del caché, los pagos tardíos o la falta de estos, la subida del IVA cultural desde 2012, etc. Con este panorama, han tenido que diversificar su actividad artística para mantenerse activos estos últimos años (compaginándola con la producción teatral), tal como organización de eventos; creación y adaptación de espectáculos al pequeño formato y reducción de plantilla, para espacios que ofertan cena y espectáculo; o la elaboración de un cabaret a la carta para congresos, celebraciones, empresas... En preparación de su nuevo proyecto *El escenario ambulante*, estrenado en noviembre de 2014, el equipo tuvo que mermar, asumiendo el director solo las labores de producción, gestión y distribución. Momentos, sin duda, difíciles, pero a los que Goyanes ha sabido sacarles partido adaptándose a los tiempos y resistiendo ante la adversidad; situación de la que habla de esta manera:

Seguir funcionando y haciendo espectáculos y actuaciones en medio de este desaguado es todo un acto de resistencia. Cada mes parece que va a ser el último (...) A día de hoy no sé cómo voy a salir adelante el mes que viene con todas las deudas, (...) Una vida de perros, pero de perros enamorados. El Teatro es toda mi vida y la de mi gente. No sabemos hacer otra cosa y sabemos que lo que hacemos, no está mal. Todo ha cambiado, para mal, pero a la vez siento que esta situación nos ha puesto los pies en la tierra. Cada día amo más lo que hago y tengo un sentimiento más profundo de pertenecer a una vieja estirpe que se pierde en la noche de los tiempos (ea). Cada día comprendo mejor a los que sufren, que son también los que tienen el secreto de la alegría. Cada día

entiendo mejor lo que pasa y lo que pasa necesita traducción en el escenario y lo que pasa te hace perderte constantemente. (Goyanes [comunicación personal, octubre 10. 2014])

En el trabajo de Goyanes en Laví e Bel se establece la autonomía de la escena respecto del texto, el cual se crea junto al espectáculo. El trabajo de Emilio Goyanes no parte del texto dramático, sino de una idea que sirve como punto de partida, que se va desarrollando en la sala de ensayos mediante un largo proceso de improvisaciones para elaborar un fuerte sentimiento colectivo que da identidad al grupo, en el que el actor adopta una labor de auténtico creador, y no de simple ejecutor de los planteamientos de un director. La búsqueda va de lo físico a la emoción, evitando cualquier implicación psicológica en la construcción de personajes⁹. Este teatro de creación en el que se mueve la compañía, consiste también en la elaboración de todo un universo alrededor de la obra que sustenta el proyecto final al que asiste el público. Sin ese submundo, el espectador sólo vería aire. Ese submundo, Goyanes lo define con su teoría del iceberg¹⁰:

Eso se podía llamar la teoría del iceberg: que hay más o menos un diez por ciento fuera del agua, pero abajo, bajo la superficie, un noventa por ciento de masa que es la que sustenta ese diez por ciento que se ve. Eso no se ve, pero sin eso que hay debajo lo de arriba no se sostendría, se hundiría. (Goyanes [comunicación personal, junio 9. 2009])

⁹ Esta práctica tiene su precedente en Artaud (1978), quien establece que el dominio del teatro no es psicológico, sino plástico y físico; que “es ese lenguaje físico, ese lenguaje material y sólido que diferencia al teatro de la palabra” (p.42); que la creación nace de la escena y que, todo nacimiento implica la muerte de un Dios, de unas convenciones equivocadas. Para ser libres es preciso matar al padre de nuestras confusiones. Dios es el texto que no permite nacer al teatro, porque “la puesta en escena es entonces teatro mucho más que la pieza escrita y hablada” (p. 45).

¹⁰ Teoría que desarrolla Ernest Hemingway (también conocida como teoría de la omisión), mediante la cual, un escritor puede omitir parte de una narración, puesto que lo importante no debe evidenciarse en la superficie, sino subyacer debajo y traslucirse, para dar al lector la sensación de que hay mucho más de lo que se le ha dicho. En sus memorias, recordando su cuento *Out of Season*, da explicación de la omisión del verdadero final de la siguiente manera: “Lo omití basándome en mi recién estrenada teoría de que uno puede omitir cualquier parte de un relato a condición de saber muy bien lo que uno omite, y de que la parte omitida comunica más fuerza al relato” (Hemingway, 1983, p. 76).

Durante toda su trayectoria han ido armando unos mecanismos de trabajo que constituyen su propio lenguaje nacido de la página en blanco, de cuyos frutos, algunos se han convertido en hitos importantes que han modelado el camino a seguir en su manera de hacer. Goyanes intenta en cada proyecto dejar un espacio vacío¹¹ que el público llene para conseguir una mejor comunicación entre la escena y el espectador, parando el flujo de pensamiento y centrándose en lo concreto. Esos momentos de vacío que no se llenan, adquieren una enorme importancia para el espectador, porque es el lugar donde puede empezar a construir. Como bien explica Brook (1993) en su obra sucesora de *El espacio vacío*:

Lo invisible no está obligado a hacerse visible. Al mismo tiempo, (...), puede hacerlo en cualquier lugar, en cualquier momento y a través de cualquiera, siempre que se den las condiciones adecuadas. Considero absurdo reproducir los rituales sagrados del pasado que no tienen probabilidades de conducirnos hacia lo invisible. Lo único que podría ayudarnos es la conciencia del presente. (pp. 74-75)

Su producción escénica se caracteriza por ser el actor el elemento central de la representación y el director el responsable de la dramaturgia del espectáculo y de que todos caminen en la misma dirección, dando libertad a la vez que acota el margen de búsqueda. El intérprete es un creador implicado, de quien se exige un control absoluto de su trabajo. Su conciencia de grupo se fundamenta en el ambiente de permanente diálogo con el equipo, como él mismo manifiesta:

Yo creo que hay un problema hoy en el teatro, porque tanto los autores como los directores se creen omnipotentes. Piensan que pueden tener todo en la cabeza y entonces se pierden el maravilloso mundo de lo que

¹¹ Brook (1973) nos habla de la comunión que hay que crear entre el actor y el espectador en un teatro no convencional: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (p. 9).

tienen los demás, que completa. Un actor te va a dar datos que tú no imaginas. (Goyanes [comunicación personal, junio 9. 2009])

El director es un pedagogo que forma a su elenco para hacerles frente al tipo de teatro que se propone hacer y comparte con él la responsabilidad del acto creativo. Él mismo se define como un guía del equipo, como un destilador:

Cuenta Peter Brook, que estaba en una taberna en Italia con un grupo de amigos directores, todos, y estaban hablando sobre la palabra director, ¿cuál es el término que mejor le iría? Y de pronto, un director italiano dice: “yo creo que lo que más define sería destilador”. Porque es eso un poco. Es como conseguir la esencia. Y eso es un trabajo de elaboración largo y cuidadoso, pero tú no sabes cómo va a salir el vino nunca, y entonces, estás abierto a lo que pase. (Goyanes [comunicación personal, junio 9. 2009])

Siempre se ha sentido que su función como director, debía pasar por “sacarles a todos de su centro vital, proponerles espacios desconocidos, marcar el rumbo, procurar que todos vayamos por el mismo camino” (Goyanes, 2005, p. 166). Da al grupo un mismo lenguaje, una misma idea que defender. Este ambiente proporciona confianza, facilitando la etapa de búsqueda, lo que “permite al actor investigar libremente su personaje dentro de un contexto bien definido” (Sedeño, 2005, p. 162). El desarrollo es un camino de investigación muy duro y elaborado en el que es necesario un espíritu de aventura desde la técnica y el aprendizaje.

La práctica teatral de Emilio Goyanes, se desarrolla desde una fuerte cultura de grupo que ha logrado forjar un equipo y unas directrices de trabajo, gracias a la experiencia adquirida a lo largo de los años, durante largos procesos de investigación para cada propuesta. A esta formación de compañía teatral, Grotowski (2005) se refiere como la base del teatro profesional:

Cuando hablo de compañía teatral me refiero al teatro de grupo, al trabajo a largo plazo de un grupo (...). En ellas hay la posibilidad de renovar los descubrimientos artísticos. En el trabajo de un grupo de teatro se debe buscar la continuidad a través de las obras sucesivas durante un largo periodo de tiempo (...). Los actores deberían tener tiempo para la búsqueda. (pp. 183-185)

Cada componente y colaborador está concebido como creador activo dentro del proceso, el cual cobra una importancia relevante para el director, según sus propias palabras: “y esto es algo que a veces me duele un poco, que se valora el resultado mucho más que el proceso, pero en el fondo lo que más importa es el proceso” (Goyanes [comunicación personal, junio 9. 2009]). Es justamente en el proceso donde este director encuentra todas las claves. La importancia que le da al espíritu aventurero radica en la posibilidad que brinda de descubrir nuevos elementos de lenguaje, que no se adquieren desde el trabajo de texto, sino desde la acción; sobre la escena. Más que una labor de búsqueda, es un trabajo de encuentro de cosas que ya estaban, pero que hay que redescubrir ejercitando la imaginación tal como los artistas de circo y variedades, para los que no existe ningún papel escrito que les diga cómo hacer su número.

Análisis comparativo y evolutivo del teatro de Emilio Goyanes: compromiso político y social a través del lenguaje de cabaret en *Cabaret Caracol* (2000) y *La Barraca del Zurdo* (2010).

CAPÍTULO III:

PROCESO DE CREACIÓN DE *CABARET CARACOL*

3. PROCESO DE CREACIÓN DE *CABARET CARACOL*

3.1. El comienzo

La creación de *Cabaret Caracol* para su estreno en el año 2000, tiene como impulsor el tema recurrente en la mayor parte de la producción de Emilio Goyanes: la recuperación de la memoria. Éste surge por la tarea pendiente que el director dice tener con nuestros abuelos, como él mismo declara:

Como teatrero y sobre todo como persona, siempre tuve una especial curiosidad por este periodo, no sólo curiosidad histórica o artística, sino vital y sanguínea. Siempre me he sentido hijo de los perdedores de aquella locura, que se ha llamado Guerra Civil, (...), tenía una tarea pendiente con nuestros abuelos, y la sigo teniendo, creo que todos la tenemos. (Goyanes, 2002, p. 196)

El trabajo de Goyanes en Laví e Bel con *Cabaret Caracol*, pasó por una etapa inicial de búsqueda de documentación que sirve de partida para el espectáculo. Este proceso lo realiza el director con un equipo de colaboradores. Durante este tiempo se crea todo un universo alrededor del espectáculo que sirve de sustento sólido para la propuesta. Cuando ya está ese universo creado sobre el material encontrado, empiezan los ensayos con los actores con unas fases de improvisaciones individuales y colectivas para la búsqueda de personajes. Esta tarea da unos frutos que llevan a la creación de los números y a la reelaboración del guión.

Después y desde un diálogo constante con todo el equipo (actores, músicos, escenógrafos, coreógrafos, colaboradores y demás profesionales que se van incorporando en la puesta en escena), el director da forma al espectáculo y se encarga de mantener unido al grupo, como insiste él mismo:

Creo que mi trabajo como director es primero “enamorar” a todo el equipo con la idea, luego en plena faena, en medio de todo ese bullicio y de esas energías tan dispares, lo que busco es impulsar, destilar las ideas y los resultados, motivar, potenciar la creatividad de todos y llevarlos por un solo camino, para alimentar el mismo sueño, para conseguir que se haga realidad. *Cabaret Caracol* es uno de esos espectáculos, cuyo proceso te marca. (Goyanes, 2002, p. 198)

Lo primero que armaron fue el proceso de ficción. Hacía muchos años que a Goyanes le rondaba por la cabeza la idea de hacer un espectáculo de cabaret muy especial sobre la Guerra Civil Española. Cuando encontró el momento de llevar a cabo el proyecto se le ocurrió la otra parte de la idea: partir de un supuesto. Se reunió en Madrid con un equipo de guionistas formado por David Esteban, Antonio Hernández y Gracia Morales y les propuso elaborar una mentira que sirviera como punto de partida: una cinta de imágenes en mal estado y sin sonido, de una sala de variedades que existió en Madrid durante la Guerra Civil, llamada *Cabaret Caracol* y que celebró sus veladas entre 1935 y 1939, grabada por el documentalista Noel Mendoza, llegó casualmente a manos del director de Laví e Bel. El espectáculo que harán será el que vieron en esa película.

De los guionistas, finalmente quedaron David Esteban y Gracia Morales. Gracia se ocupó del trabajo de documentación sobre la época y lo que se estaba haciendo artísticamente en el mundo del circo y las variedades en Rusia, Alemania y España. Con David elaboraron la trama de la película, un colchón de información emocional¹² que no iba a estar en el espectáculo, pero que serviría como base de la punta del iceberg, que es el resultado de la obra.

¹² La recopilación de datos, tanto reales como inventados, sobre la propuesta de Goyanes genera una cantidad de material que los actores trabajarán durante el periodo de ensayos, y que a pesar de no ser incluido en su totalidad en la puesta en escena, sella la vivencia experimental y emocional en el imaginario del intérprete, que luego podrá rescatar para usarlo en el resultado final. Este colchón de información emocional al que hago referencia en el texto, constituye un amplio recorrido creativo que forma parte del espectáculo y lo enriquece.

Partieron de la elaboración de la historia del cabaret, de la biografía de los supuestos personajes que lo crearon, de la situación de los artistas y del *show* en mitad de la guerra y de la documentación histórica, sin pretensión de hacer Historia¹³, sino poesía. Como explica Goyanes (2002): “Nada de funeral, sino pura diversión” (p. 197). Emilio pretendía desarrollar la obra en medio de la batalla, mostrar la pérdida y que lo importante fuera el *show* y sus personajes, para quienes el único objetivo fuera continuar con el espectáculo pasara lo que pasase. La idea era partir de la realidad e inventar el resto, conectar al público con la narración para hacerles sentir la pérdida y volver a abrir las puertas de ese supuesto cabaret 63 años más tarde.

Tras el primer paso, que después de la idea inicial fue el proceso de investigación y documentación, se elaboró un guión sin textos con una gran cantidad de ideas para números y las historias del local y los personajes.

3.2. Ficción y realidad

La manera de elaborar el espectáculo partiendo de un proceso de ficción incluido en la trama como real, es crucial para el planteamiento de las hipótesis, por la repercusión que tuvo en el espectador, por conseguir con ello un íntimo vínculo entre el público y la realidad social a la que alude la obra. Gracias a esto, el discurso cobra fuerza en su exposición de las denuncias sociales y políticas que realiza. Por lo tanto, la importancia de la ficción se deduce del elaborado texto teatral, que desarrolla lo que pudo ser dentro de lo que fue la Guerra Civil Española.

La génesis del proyecto está en una gira por Polonia en 1989 donde, llegó a manos de Emilio la supuesta película filmada en 1939 por el documentalista Noel

¹³ Lo que hace Emilio Goyanes en este espectáculo es historización, un término introducido por Brecht. Historizar es mostrar “un determinado sistema social desde el punto de vista de otro sistema social. La evolución de la sociedad brinda los puntos de vista” (Brecht, 1977, p. 138), lo cual hace pensar al espectador que su propia realidad es histórica y criticable, por lo tanto, es transformable. A través de la historia de este grupo de supervivientes, *Cabaret Caracol* habla de nosotros y nos traslada al pasado para que podamos ver con otra mirada nuestro presente. El medio esencial de la historización es distanciar la representación teatral del espectador y también su propia realidad de referencia.

Mendoza. Después de una actuación, un amigo del organizador del festival que sabía que ellos eran españoles, llegó con un rollo de película que tenía en su casa hacía mucho tiempo y que según él tenía que volver a España. La cinta contenía imágenes en mal estado de quince minutos en fragmentos de un minuto aproximadamente, de un cabaret que se había grabado en Madrid en plena Guerra Civil. Esas imágenes eran un documento histórico importante y la idea era, a partir de esa huella, construir el esqueleto de lo que había sido ese supuesto cabaret y recuperar la memoria del pasado histórico.

También forma parte de la ficción que, en 1995, a través del Club de Payasos de Madrid, Emilio consiguiera contactar en Chiclana con una de las personas supervivientes del cabaret, Ulises Corona, uno de los *clowns* de *La Troupe Corona*. Él le dio información de cómo había sido la sala que celebró sus veladas entre 1935 y 1939, lo que les ayudó a armar el guión. A partir de esta información se pusieron a investigar sobre los demás supervivientes y la historia de lo que pudo haber sido ese local.

El bulo se mantuvo todo el tiempo que duró el espectáculo. Los espectadores anarquistas veían el espectáculo con un interés muy real, porque recupera algo que cayó en el olvido y sienten la necesidad de que haya existido por la importancia de tener referentes. El espectáculo constituyó un reflejo muy fuerte en la vida de, sobre todo, gente represaliada, de izquierdas y en los que han sufrido tanto durante cuarenta años. Dice el director al recordar:

Que alguien se acordara de ellos, no en la gran historia, sino en la pequeña historia de la vida cotidiana, pues es un... vamos se notaba el agradecimiento de la gente...este espectáculo, la verdad, es que es de esos que pasa una vez en la vida, que encuentras algo que de pronto mueve a la gente cosas que no le mueve habitualmente el arte. (Goyanes [comunicación personal, junio 9, 2009])

En palabras de Goyanes: “Con una pisada de dinosaurio hemos reconstruido todo el esqueleto. De la nada, de nada, de un pequeño detalle hemos armado todo. Entonces nosotros hicimos una hipótesis de lo que podía ser” (Goyanes [comunicación personal, junio 9, 2009]).

Esto atrajo mucho a la prensa y sólo hubo un periodista, Javier Vallejo, que averiguó la verdad a partir de una conversación con Goyanes para escribir su reseña. A Vallejo no le cuadraban algunos aspectos y después de numerosas preguntas, Goyanes (comunicación personal, junio 9, 2009) le confesó la verdad: “no me quiero inventar más sobre la marcha, es todo mentira”. A lo que Javier le contestó: “mira, nos engañan con tantas cosas serias, que esto que es una mentira creativa y que funciona” (Goyanes [comunicación personal, junio 9, 2009]).

La mentira fue construida por el gusto de hacer algo elaborado, porque el público viera un espectáculo que se sustenta sobre una base bien sólida y que hay mucho más detrás de lo que uno ve en el escenario. La finalidad de este proceso de ficción con mezcla de realidad sobre el que se asienta la propuesta artística, es la conexión con la memoria del espectador, que se ve reflejado en las situaciones y personajes creados, y la construcción de un discurso cercano a una determinada realidad social. La verosimilitud que aporta al espectáculo, radica en la contextualización de esa historia dentro de un marco histórico real, gracias a la conjunción de esos elementos falsos con elementos verídicos.

3.3. La historia de la sala Cabaret Caracol

Existen dos hermanos, Nicolás y Salomé de la Peña, de familia granadina a principios de los años 30. Él es un vividor que pasa el tiempo gastándose el dinero de sus riquísimos padres. Ella decidió huir de su destino de niña bien y lleva años viajando por Europa empapándose y participando activamente de las tendencias artísticas vanguardistas y del cabaret parisino y berlinés.

Los padres han muerto y el mayor ha heredado toda la fortuna. En 1935, parte del dinero lo invierte en alquilar un antiguo almacén en Tetuán, Madrid (entre Cuatro Caminos y Plaza Castilla), lo restaura y abre su sala de cabaret llamada Variedades Tetuán. El local se convierte pronto en una referencia para los artistas y noctámbulos de la ciudad.

Estalla la guerra y Salomé vuelve a Madrid llamada por su hermano a participar del exitoso cabaret. Salomé transforma el local según sus influencias y le cambia el nombre, adoptando finalmente el de Cabaret Caracol. En el espectáculo participan una infinidad de artistas y músicos. El local, como el resto de salas de espectáculos se llena cada noche de gente de todo tipo para celebrar la vida.

Madrid acoge a personas de medio mundo que han venido a defenderla. Se trata de una ciudad muy bulliciosa, donde los espectáculos siguen con cierta normalidad a pesar del asedio. Los bombardeos interrumpen la función. La gente va al refugio y luego sigue el espectáculo.

La guerra arrecia. Los artistas van cayendo poco a poco o pasándose al bando enemigo. Hay entre ellos una especie de acuerdo: continuar hasta el final con el espectáculo tal y como se pensó, aunque sólo quede uno de ellos. Cada vez que desaparece un actor o un camarero, es sustituido por los que permanecen. En 1939 sólo sobreviven cuatro artistas y tres músicos, pero el espectáculo sigue intacto. Los artistas son: los hermanos de la Peña, Víctor Polop y Ulises Corona. Los vivos sustituyen a los muertos. Es su manera de combatir al enemigo, no dejar que la guerra acabe con el espectáculo y seguir haciendo funciones hasta el último momento.

El 13 de febrero de 1939 un documentalista llamado Noel Mendoza llega a Cabaret Caracol para rodar la vida cotidiana durante el asedio, graba el espectáculo y entrevista a los allí presentes. Esta es la cinta que cayó en manos de Emilio Goyanes durante su supuesta gira en Polonia. El 14 de febrero de 1939, los artistas llegan para hacer otra función, pero durante la noche las bombas han caído de lleno, poco después

de cerrar, y no queda nada del local. Entre los escombros encuentran sus objetos y la compañía se dispersa.

3.4. El planteamiento de los personajes

Los personajes serán presentados no como héroes, sino como seres humanos frágiles y sujetos a contradicciones. Habrá que distinguir su presencia cotidiana más realista de su estado de actuación más extra-cotidiano. Hay cuatro personajes supervivientes (los presentes) y sus compañeros desaparecidos (los ausentes). Estos personajes presentes asumirán cuando sea necesario el papel de los ausentes.

Los cuatro personajes presentes que siguen vivos adoptan actitudes diferentes y complementarias ante la situación que están viviendo. A pesar de las diferencias y contradicciones todos están de acuerdo en lo esencial: “el espectáculo debe continuar”.

Nicolás

Nicolás de la Peña es un tipo al que no le interesa la política ni la ideología, que sólo le importa su propio placer. Es un vividor anti-intelectual, pero que debajo de esa fachada de distanciamiento, guarda un corazón de oro. Con su esfuerzo y dinero ha levantado el cabaret. Procedente de familia burguesa, vivió en una residencia de estudiantes en Madrid. Nicolás es una persona muy insegura, siempre necesita el apoyo de los demás. A pesar de la distancia, tiene una relación muy buena con su hermana, la admira profundamente por su energía y su capacidad de tomar decisiones y, artísticamente, se deja arrastrar por ella.

Salomé

Salomé de la Peña es una mujer llena de recursos, positiva y curiosa, militante de la cultura y el arte. Ha viajado bastante y ha experimentado la extraordinaria vida cultural de París y Berlín. Artista y modelo, creadora y musa, con la vitalidad suficiente

como para convencer a aquellos artistas más clásicos de realizar un espectáculo tan especial como éste. Transformó el local de su hermano, Variedades Tetuán, en Cabaret Caracol.

Víctor

Víctor Polop es catalán. Es un militante anarco-sindicalista. Piensa que la revolución y el mundo nuevo nacerán desde las cenizas. Militaré en el amor libre y empujaré a seguir con el *show* como sea. Su personaje en el cabaret es el de Fassman el Magnetizador, a quien, en ocasiones, no distingue de su propia personalidad.

Ulises

Ulises Corona es el menor de una familia de circo que venía existiendo desde hacía varias generaciones, la Troupe Corona, de la que ya sólo queda él. La mayor parte de su familia ha muerto. Ha perdido a su padre, uno de sus hermanos ha fallecido, otro hermano se ha pasado al enemigo. Ulises es el más pesimista y realista de los cuatro personajes presentes que realizan el espectáculo. No ve salida, no aguanta tanto dolor, tanta injusticia. Se plantea continuamente si merece la pena continuar con el *show* sabiendo que en cualquier momento pueden bombardear el local y puede morir el público, pero al mismo tiempo está sumergido en un sueño para cualquier artista, que es dar el paso entre la tradición que forma parte de una *troupe* de circo y un espectáculo y una forma de entender el arte mucho más moderna y vanguardista.

El cabaret estuvo lleno de artistas que se iban incorporando al *show* y que han ido cayendo. Son los ausentes y entre ellos están: los miembros de la *Troupe* Corona; tres enanos; un ventrílocuo; las siamesas con su número de canciones a dos voces; el acomodador; el domador de pulgas; el camarero húngaro; el maestro de sombras chinas; el tramoyista; las dos *parteners* de Fassman; el perro de Ulises que sabía resolver problemas aritméticos; tres coristas; el Gordo Burman con su voz privilegiada; el Comando Tristán Tzara compuesto por seis artistas plásticos, poetas y actores. Algunos

de estos personajes, dotados también de su biografía, son interpretados por los personajes presentes para que el espectáculo continúe intacto.

3.5. El contenido

Goyanes se plantea montar una obra que muestre una parte olvidada de las pequeñas parcelas cotidianas de la guerra con una visión optimista, donde haya relación directa con el público. Se trata de quitar el polvo a este cabaret, a esta historia, fuera de cualquier objetividad histórica, según palabras del propio autor dirigidas a sus actores para abordar el tema:

Vamos a tomar partido claramente, vamos a situarnos históricamente en un lado. Nada de objetividad. No tenemos por qué ser comprensivos con la historia. La vida no es justa y nosotros perdimos. Los que eran como nosotros ahora, perdieron la guerra y la vida y la posibilidad de construir un lugar para vivir con cierta libertad, paz y justicia social. Y ese precio lo estamos pagando todavía. (Goyanes, [s.f.], *Cabaret Caracol*, p. 16)

Van a recrear un supuesto espectáculo que ha llegado a manos de la compañía casualmente y hacer una copia de algo que nunca existió, sin ceñirse exhaustivamente a los hechos, sin usar iconografía del enemigo, quien no debe aparecer físicamente, sino como una amenaza invisible, como un elemento de presión. Las primeras ideas para la creación, las expresa de este modo en sus notas de dirección:

Un grupo de teatreros, artistas de circo, variedades, music hall, artistas plásticos, escritores, etc. Emprenden la creación de un espectáculo imposible para la época. Un espectáculo que hubiera revolucionado el concepto de teatro al uso en aquel momento si la guerra no hubiera truncado esta y tantas otras cosas. Las sirenas, las bombas interrumpen la función. Así pues el *Cabaret Caracol* se convierte en un símbolo del retroceso y la destrucción que supone el advenimiento del fascismo y la

guerra. La congelación del espíritu, de la libertad, de la cultura, del progreso humano. (Goyanes, [s.f.], *Cabaret Caracol*, p. 8)

Los personajes cuando hacen el espectáculo saben que ésa será una de sus últimas funciones, que la libertad está desapareciendo, sin embargo, actúan como si todo esto no fuera a acabar nunca. Para la elaboración de los personajes, el director hace hincapié en partir de biografías bien documentadas, como transmite a su equipo en uno de sus mensajes:

Partimos de que encontramos una película bastante deteriorada, llena de calvas, silencios, de trozos irremisiblemente perdidos. Es en estos silencios donde teóricamente nosotros nos podemos situar artísticamente, son estos vacíos los que nos unen con ellos, los que nos convierten en la otra mitad de aquella gente imaginada, que tuvo carne y hueso. (Goyanes, [s.f.], *Cabaret Caracol*, p. 15)

La relación con el público será fundamental. No existe la cuarta pared. Los personajes interactúan con el espectador para hacerles sentir el cabaret como suyo y que, de este modo, puedan sentir la pérdida.

Como apuntábamos antes, la intención de Goyanes (comunicación personal, junio 9, 2009) era desde el principio exponer esta historia desde la esperanza y la admiración, en palabras suyas: “Lo que yo tenía muy claro es que quería hablar de la guerra, pero en positivo. Quería hablar de lo que se había perdido, pero no en plan llorón, sino desde la admiración a aquella gente”.

3.6. Propuesta de puesta en escena

Aspectos que comentaremos a continuación, como la idea principal de la obra, la escenografía, el ambiente, el vestuario y los números, corresponden a las primeras notas de dirección planteadas para comenzar su elaboración.

Desde el principio, la base del espectáculo era el *show* en sí mismo y sobre esta idea se crearán las situaciones. Se hablará de relaciones humanas, de sucesos, odios y dolores a través de los números. Desde que empieza hasta que acaba el espectáculo, los actores están en escena. Hacen los cambios de vestuario ante el público. Hay varios focos de atención, graduados desde la acción y la luz. Es fundamental la continuidad. Los números se enlazarán sin recurrir en todo momento a los presentadores. Por otra parte, siempre estuvo claro que el color del espectáculo sería el rojo. El director tenía en la cabeza una idea de escenografía con varios niveles y plataformas portátiles que se pudieran mover en escena, tal como él mismo lo expresa en sus notas de dirección:

Creo que el rojo es el color del espectáculo (...). Al fondo, tres plataformas a diferentes alturas, unidas quizás por una rampa, con partes fijas y alguna móvil (...). Quizás circulares con una forma que permita moverlas con facilidad (...). Estéticamente de aspecto vanguardista, mezcla de constructivismo ruso y surrealismo. Mezcla del mundo onírico surrealista y de la funcionalidad y pureza de las líneas constructivistas. (Goyanes, [s.f.], *Cabaret Caracol*, p.9)

La versatilidad que concede a la escenografía el seguimiento de las líneas del estilo constructivista¹⁴, permitió a Goyanes desarrollar la idea de que también el nombre del espectáculo estuviera presente en el espacio de alguna manera. Fue largo el proceso, pero poco a poco fueron afinando en la idea. El ambiente debía ser espeso durante todo

¹⁴ Una de las preocupaciones de Meyerhold fue la eliminación de las barreras entre el escenario y la sala. Unida a este interés va la pretensión de excitar y entusiasmar al público. El director ruso, quizás el más influyente entre los sucesores de Stanislavski, rompió con el naturalismo del maestro proponiendo un teatro, que, partiendo del simbolismo, llevó a un estilo asentado sobre la técnica de entrenamiento actoral denominada biomecánica y la aplicación a la escena de los principios de los artistas constructivistas, con quien colaboró en diversos espectáculos como *El cornudo magnífico*, de Crommelynck, y *La muerte de Tarelkin*, de Sujov-Kobylin. *El cornudo magnífico* es una de las obras constructivistas citadas por Emilio Goyanes en sus notas de dirección como referencia para el montaje de *Cabaret Caracol*. La escena estaba ocupada por una construcción semejante a un molino, con plataformas, escaleras, ruedas, discos giratorios, un trapecio y planos inclinados. Estos elementos activos se oponían al decorado, del mismo modo que en *Cabaret Caracol* la escenografía, concebida en varios niveles, actúa como dispositivo necesario para el trabajo del actor. Desde 1921, Meyerhold, encerrado con sus alumnos en el Seminario de Biomecánica, trabaja sobre la puesta en escena constructivista y la formación del actor. Un año más tarde, esta tarea empieza a dar su fruto con la primera representación de *El cornudo magnífico*, al que seguirá una serie de espectáculos como *La muerte de Tarelkin*, *La tierra irritada*, *El bosque* y *El maestro Bubus*. (Meyerhold, 1998, pp. 177-185)

el tiempo, la música en directo se hacía imprescindible y era necesario envolver al público con el sonido. El vestuario podría ser una mezcla de tradición y vanguardia, el uso de zapatos y sombrero. En los años 30 estaba muy representada la libertad en la mujer con la falda-pantalón. Había infinidad de ideas: magia, *clown*, transformismo, canciones, malabares, mentalismo, marionetas, levitación, ventrílocuos, contorsionistas, sombras chinas, lucha libre...

Los números hablan de los temas que preocupaban entonces: el hambre, el asedio, la pérdida de la familia, el fascismo, la ilusión y el temor por el futuro, el sexo. Estos asuntos se usan con una función expresiva, para reflejar la sociedad del momento.

3.7. Periodo de ensayos

Partiendo de estos conceptos e ideas principales y del trabajo de documentación y guión, todo va tomando forma durante los ensayos. Esta etapa da tiempo a los actores a llevar a cabo su búsqueda y al director a realizar descubrimientos artísticos, mediante improvisaciones que darán el material válido que luego se fijará. Richards (2005) recuerda este periodo en su trabajo con Grotowski:

Ensayamos nueve meses. Durante la parte del periodo de ensayos dedicada a la improvisación, todos pensábamos que estábamos yendo hacia un espectáculo extremadamente vivo, y en ese punto algo era extremadamente vivo. Pero pronto vimos, sin embargo, la necesidad de estructurar y fijar los elementos con el fin de crear la historia. (p. 49)

El proceso duró cuatro meses de encierro en la sala de ensayo, con la idea de no hacer arqueología, sino de meterse en la piel de aquella gente que desarrollaba su espectáculo en medio de la batalla. Poner la necesidad de la compañía de crear y de creer en utopías, en contacto con la de esos personajes. Empezaron por acercarse a esos siete supervivientes que quedaban del Cabaret Caracol de 1938 y que se habían propuesto continuar con el espectáculo. Cuatro actores y tres músicos que hacían el

trabajo de un numeroso elenco. Este elenco fue tomando forma en la sala de trabajo. Partían de un guión sin textos, de una gran cantidad de ideas para los números y de las historias de los personajes y del local.

Durante los dos primeros meses de improvisaciones diarias, tuvo lugar la cuidadosa elaboración de los personajes, la visualización de un documental que hizo Televisión Española de treinta capítulos sobre la guerra y diferentes trabajos para conseguir la máxima cohesión entre el equipo de actores.

En las improvisaciones individuales, el actor comienza la búsqueda de cada personaje, dotándolo de una biografía. Esta labor parte de la documentación recogida en el guión y una vez existe una base, comienzan las improvisaciones colectivas, en las que el director hace pasar a los personajes por diversas situaciones y se establece una relación entre ellos. De este modo surgen datos nuevos que modificarán el material original a partir de lo encontrado en estas etapas. El director acota la actividad creativa del actor, lo que permite explorar unas posibilidades y eliminar otras.

Por diversas razones, dos de los actores se fueron durante el proceso y finalmente, quedaron cuatro actores (Miguel Olmeda, Javier Parra, Virginia Noltting y Ales Furundarena), reconstruyendo el espectáculo para ellos en lugar de buscar gente nueva, tal y como Goyanes (comunicación personal, junio 9. 2009) lo explica con sus palabras:

La elaboración de los personajes fue muy larga, muy larga y con muchos avatares. Se fueron dos actores durante el proceso. Se fueron por diferentes razones y entonces nos enfrentamos a la primera decisión: ¿les sustituimos, busco a otra persona o no? Y como estábamos trabajando sobre esta idea, que los que caían les sustituían los que estaban dentro, pues decidimos hacer eso.

Durante los dos meses siguientes montaron los números. La idea era hacer un espectáculo de cabaret. Lo interesante era hablar del *show*, de los números y de la realidad de ese entorno tan apabullante desde el lenguaje del cabaret. Y sobre todo, contarlo en positivo, conseguir que el público disfrutara de los personajes y las situaciones, y se conectara con la historia para hacerles sentir la pérdida. Así surgieron la reunión de Franco, Hitler y Mussolini en la cumbre, tres enanos sobre las nubes repartiéndose el mundo, las canciones de tema sexual de la *Troupe Corona*, los ecos de las voces de los niños entre los bombardeos camino del exilio, la danza de la fecundidad de Salomé de la Peña, el discurso anarquista de Ulises, el mundo entre las manos de Fassman el Magnetizador, el viaje a Utopía del barco Revolución con su tripulación de coristas, el bombardeo del local en medio de esa travesía, la letra de las canciones, etc. Los textos iban apareciendo sobre la marcha, de la mano de los personajes, al igual que los gags y las situaciones que se salían del *show*. De este modo, iban dando forma a la puesta en escena del espectáculo.

Emilio Goyanes no sigue unas reglas fijas de trabajo, pues cada espectáculo necesita una elaboración diferente, lo mismo que los números y los actores, quienes requieren un trato distinto. Según su experiencia en *Cabaret Caracol*, el director expresa su idea de creación en las siguientes líneas:

Cada número tuvo su proceso. Una tarde, por ejemplo, yo tenía idea de montar la *Troupe Corona*. Pues tenía idea de que cada uno cantara una canción y tenía la idea de cada canción. Y como que lo iba dejando, lo de hacer las canciones y una tarde que no me apetecía nada repetir y ensayar y vi que estaba todo el mundo cansado, y estaba la coreógrafa allí para trabajar coreografía y todo, les dije: chicos, no me apetece nada estaros mirando para deciros esto sí, esto no. Así que vamos a escribir las canciones. (Goyanes [comunicación personal, junio 9. 2009])

Emilio propuso a su equipo las ideas para las canciones y en una hora y media habían compuesto todas. Hay números que sólo necesitan trabajar una coreografía y

otros que necesitan una elaboración más compleja. Un proceso muy distinto fue el de las voces de los niños, que duró una semana para montar seis minutos. Emilio dividió el trabajo en dos partes: por un lado, las imágenes y el movimiento y por otro, las voces de los niños. Le dio a elegir a cada actor una de varias fotos de prensa. Las ordenaron por intensidad dramática. Primero montaron la acción y los movimientos de esas imágenes fijas. Después tuvo lugar el trabajo de elaboración de personajes y sus historias situadas durante la guerra. Las alejaron unas de otras, las intercalaron y luego las unieron al movimiento. La música es una mezcla de “a las barricadas” y canciones populares disimuladas en varias capas y difícil de reconocer, fruto de sumergir a todo el equipo en la historia de la Guerra Civil.

La danza de la fecundidad nace por el deseo de Emilio por hacer algo sobre la danza exótica, toda una corriente en la que Tórtola Valencia - apunta Goyanes- destaca como la figura más importante en España. Según sus palabras aquí reproducidas:

Yo quería hacer algo de danza exótica y entonces dijimos ¿qué? Pues vamos a montar con Virginia algo y con Cris, que es la coreógrafa. Entonces les escribí una idea: la danza de la fecundidad. Saqué frases de aquí y de allá que tenían que ver con eso y entonces armamos una estructura y metimos la música encima. (Goyanes [comunicación personal, junio 9. 2009])

En el caso de la escena arriba apuntada, primero montaron la coreografía y luego estudiaron la música que podría funcionar. Siempre con la base de un guión con ideas muy claras, sin partir de la página en blanco. Emilio había mezclado un texto de Artaud con otros textos relacionados con la idea de las mujeres que sueñan con ser águilas.

El momento del bombardeo fue muy delicado. Emilio había leído bastantes documentos y entrevistas de situaciones parecidas en los teatros de Madrid, donde

llegaba la hora del bombardeo a la salida de los teatros, pero la gente no dejaba de asistir.

El número de los dictadores tuvo también un proceso muy curioso. Emilio quería hacer algo de traducción simultánea, pero que el intérprete no tuviera ni idea del idioma. Trabajaron los personajes de los dictadores, escribieron los discursos y comenzaron a hacer improvisaciones en italiano y en alemán. La escena se montó a partir de fijar textos e ideas surgidos de la libertad y margen de actuación y creación que Goyanes (comunicación personal, junio 9. 2009) da a los actores, algo en lo que hace mucho hincapié y deja claro en las siguientes líneas:

Yo creo que una de las cosas que les gusta a los actores de trabajar en la compañía es esa, ese margen de maniobra. Tienen un lugar para crear, pero luego también tienen como una confianza para poderse tirar a la piscina, vamos que yo les pincho para que lo hagan.

Además de todo el trabajo de documentación y guión, se generó mucho material durante los ensayos, parte del cual no está en la obra, pero constituye el noventa por ciento de masa que sustenta el diez por ciento que se ve. Sin lo que no se ve, ese diez por ciento que es el espectáculo no se sostendría de ninguna manera:

Los músicos Santiago Varela, Iván Monje y Juan Erena, y la coreógrafa Cristina Quijera estuvieron en la sala de ensayo los dos últimos meses, componiendo sobre la marcha. El espacio y el *atrezzo* de Carlos Monzón, los arreglos de vestuario de Carmen di Bella, Mónica Bailón y Teresa Meljizo, se realizaron *in situ*. Unas quince personas trabajando cotidianamente en la sala. (Goyanes, 2002, p. 198)

Cuando acaba la fase de ensayos y el espectáculo gira, llega un momento en el que Goyanes ve que la obra tiene vida propia, que él no tenía ciertas intenciones que luego han ido alojándose como si estuviera hablando por sí mismo: “Como dice Sanchis

Sinisterra: no hay que llenar todos los huecos. Hay que dejar vacíos para que los llene el público, no se les puede dar todo hecho y esos vacíos son los momentos más importantes del espectáculo” (Goyanes [comunicación personal, junio 9. 2009]). Tal y como expresa a continuación al hablar de la obra, el propio director a veces escapa a su contenido: “A mí llega un momento que se me escapa un poco el contenido del espectáculo, es como que...que hay un punto en que es como si hubiera caminado solo” (Goyanes [comunicación personal, junio 9. 2009]).

CAPÍTULO IV:

ANÁLISIS ESTÉTICO DE *CABARET CARACOL*

4. ANÁLISIS ESTÉTICO DE *CABARET CARACOL*

4.1. Análisis desde el punto de vista del contenido

4.1.1. Argumento

Cabaret Caracol expone cómo en 1938 siete artistas en una sala de cabaret del Madrid sitiado por las tropas de Franco durante la Guerra Civil Española (1936-1939), luchan por continuar con su espectáculo de variedades. Son cuatro actores y tres músicos supervivientes que hacen el trabajo de todo un elenco de desaparecidos y muertos, que han ido cayendo víctimas del conflicto bélico, en ese local que cada noche durante la guerra abre sus puertas para celebrar la vida.

La velada transcurre entre humor, imitaciones, números ilusionistas, políticos y sexuales; combinando la música, la canción y la danza. Estos números son interrumpidos en dos ocasiones por el enemigo. La primera se realiza al principio de la actuación, donde en mitad de un número se escuchan aviones sobrevolando el local. Esto no impide a los artistas continuar con el espectáculo. La segunda es al final, donde tiene lugar un bombardeo, motivo por el que tienen que cortar la función y decidir marcharse a un refugio.

El epílogo del espectáculo muestra un funeral por los muertos y las víctimas de todas las guerras, donde el elenco recita el poema “Masa” de César Vallejo. Al final tiene lugar la despedida por parte de los actores, de todos los personajes muertos y supervivientes que han participado en el espectáculo y que ellos mismos han interpretado.

4.1.2. Estructura Temática

Este punto se divide en tres apartados según la importancia y el tratamiento que tengan las ideas del espectáculo dentro del universo dramático: tema principal, temas secundarios y temas de fondo.

Tema principal

El tema que ahora pasamos a analizar, se va desarrollando durante toda la obra, apareciendo en todos los números. En base a la recuperación de la memoria, gira el argumento y el objetivo de los personajes: continuar y mantener vivo e intacto el espectáculo, que sirve como documento representativo de la actividad cultural que se perdió con la dictadura de Franco.

Memoria histórica

Este espectáculo es un reencuentro con el pasado. La recuperación del recuerdo plantea la necesidad de hacer cuentas con el pasado cercano español, cuyos acontecimientos (la guerra y de la dictadura a la transición), a partir de los años inmediatos a la postguerra, se escribieron en la historia oficial censurando la memoria silenciada. En sus reflexiones sobre el tema, Colmeiro (2005) concluye que:

...la construcción de la memoria histórica y la formación de la identidad cultural son procesos paralelos y mutuamente implicados, de igual manera que la memoria individual y la memoria histórica colectiva se construyen también recíprocamente. El tratar de separarlas es siempre un arbitrario acto salomónico, pues es imposible saber dónde termina una y comienza la otra. (p. 28)

En base a esta idea, toda memoria individual se activa dentro de un entorno social donde los sucesos son compartidos por el grupo, lo que lleva a adquirir una

conciencia colectiva. De esta manera, la memoria histórica va acompañada de una reflexión crítica de los acontecimientos de la Historia.

Existen dos formas de recuperación de la memoria: a través de la interpretación de los personajes del elenco muerto y sus números de variedades; e incluyendo en el texto referencias a artistas reales que sufrieron la guerra en sus carnes, como es el caso de Miguel de Molina, César Vallejo y Joan Brossa. Miguel de Molina, que nunca ocultó sus ideas políticas ni su homosexualidad, llegada la dictadura de Franco, fue torturado y exiliado por su condición sexual y política, incluso en Buenos Aires fue perseguido por el régimen franquista, viéndose obligado a trasladarse a México. El poeta peruano César Vallejo, que durante la guerra en España colaboró con los Comités de defensa de la República, vivió y murió en París, pero en 1937 regresa por última vez a España para asistir al Congreso Internacional de escritores antifascistas, mismo año en que escribe su poema “Masa”, que ocupa el final del espectáculo al que se refiere este trabajo. Estos son recursos mediante los cuales, el discurso cobra veracidad, pues, se realiza una graciosa imitación de Miguel de Molina; César Vallejo está presente por ser el autor del poema que se recita en el velatorio del epílogo; y Joan Brossa aporta la frase que dice uno de los personajes en su discurso anarquista: “Miramos al infinito para avanzar un paso”. Puesta en boca de uno de los personajes de este cabaret, la frase define muy bien la obra, porque el recuerdo de lo que pasó nos permite luchar por la vida. La propuesta pone en pie a los perdedores de esa locura que fue la Guerra Civil y el empeño de la sociedad por construir una nueva.

La memoria histórica como herramienta para gestionar los conflictos del presente. De este modo, los personajes que llevan a cabo el espectáculo necesitan sustituir a los desaparecidos para mantener vivo el *show*.

La obra comienza con la representación del camarero del cabaret, un artista húngaro muerto en la guerra. De la misma manera, los cuatro artistas durante el proceso, recuperan al elenco de difuntos, interpretando a los miembros de *La Troupe Corona*

(familia de artistas de circo y variedades) y sus divertidas variedades de tema sexual, o al fallecido cantante de tango Osvaldo Minetti.

Desde la presentación, se apela a la memoria histórica como reconstrucción de la vida a partir del siguiente diálogo:

Víctor: Somos tumbas que caminan y eso nos llena de vida.

Ulises: Todo lo que van a ver aquí está fulminado, o acabará por estarlo algún día.

Nicolás: *Cabaret Caracol* tiene el gusto de presentarles a su amplio elenco de difuntos y supervivientes. (Peñafiel, [s.f.])

En la mitad de la obra, Fassman el magnetizador, después del discurso anarquista de Ulises, dice: “daremos ese paso, destruiremos lo viejo y construiremos sobre sus cenizas”. Con ello, el proceso necesario para avanzar se trata desde una filosofía nihilista, donde la única solución posible es empezar de cero.

Se alude también a la pérdida de la memoria y a la importancia de recuperarla para poder continuar. Mientras Ulises corre buscando respuestas, atraviesa el campo de batalla y una mujer le dice que no sabe cuál es su pregunta, eso la tiene paralizada. Por eso quiere recordar, porque le resulta necesario para construir el futuro inmediato. El recuerdo une el pasado y el presente de la cultura de un colectivo, identificando al individuo con su comunidad, y explica los referentes de la idiosincrasia de un pueblo para asentar las bases ideológicas de su presente. Pues como expresa Colmeiro (2005):

El pasado es reconstruido por la memoria básicamente de acuerdo a los intereses, creencias y problemas del presente. De ello se deduce, paradójicamente, que la memoria, a pesar de que su razón de ser es reforzar la idea de continuidad con el pasado, vive constantemente rehaciendo su propio pasado. (p. 16)

A pesar de que el tema principal es recurrente a lo largo del espectáculo, se hace más evidente y más directo el reclamo a la memoria colectiva durante el epílogo; que tiene lugar después del bombardeo que da fin a la obra; en el que la escenografía y los cuerpos de los actores sirven de pantalla donde se proyectan fotografías de guerra, mientras preparan el funeral en memoria del pasado. Los actores, despojados de los personajes que interpretaron, despiden a ese elenco de difuntos y supervivientes, en un homenaje a los muertos en todas las guerras, y al compromiso cultural y social de aquellos artistas.

Temas secundarios

En este apartado nos vamos a referir a cinco temas que mueven la acción dramática en distintos momentos de la obra y son: dignidad artística, búsqueda de respuestas, utopía, político y metateatro.

Dignidad artística

Este tema mueve la acción dramática en las dos ocasiones de amenaza de bombardeo. Existe un único objetivo que mantiene en pie a los personajes: continuar con el espectáculo, a pesar de la continua amenaza de ser atacados en la sala de cabaret que, finalmente es bombardeada. Seguir con el *show* en una defensa de la dignidad artística, significa mantener viva la libertad de expresión, lo que supone, la única herramienta de lucha que poseen estos personajes contra la represión. Si muere la representación, muere su dignidad personal y artística, y la posibilidad de conseguir una forma de vivir en democracia.

Conservar la dignidad presenta una dialéctica entre la vida y la muerte, pero se trata de morir con dignidad o morir en vida. Se establece un conflicto entre estas dos maneras de entender la supervivencia, que se personaliza en Ulises y Víctor, los dos máximos exponentes en la defensa de cada una de estas dos posturas ante la vida y la guerra. Ulises es el único que defiende abandonar para refugiarse en el sótano y salvar

la vida ante la amenaza de bombardeo. Por el contrario, es Víctor el que se enfrenta a él para continuar con el *show* y mantener viva la dignidad.

Reproducimos a continuación el diálogo correspondiente a la escena de los dictadores, donde se produce la primera amenaza, que en la imagen podemos visualizar (Pujol, [s.f.]). El número es interrumpido, dejando a los actantes en una situación desprotegida, además de cómica (véase Figura 1). Ulises es el primero que plantea abandonar, y Víctor el que se empeña en seguir y, el primero en volver a meterse en su personaje de Mussolini. En esta ocasión, Ulises se deja llevar por sus compañeros, y al final vuelve a meterse en su personaje de intérprete de Franco para continuar:

Ulises: están aquí mismo, son aviones enemigos, Nicolás.

Nicolás: no, no, no. No ha sonado la sirena, tranquilo.

Víctor: son de los nuestros, Ulises tranquilo.

Ulises: ¿son de los nuestros? ¿Y tú cómo lo sabes, cómo los reconoces, vamos a ver, Beethoven? Con el oído que tienes, que desafinas más que nadie.

(Vuelve a sonar otro avión)

Ulises: lo veis, es el enemigo.

Víctor: tranquilos es otro de los nuestros.

Ulises: claro, tenemos sólo dos aviones en nuestro bando y da la casualidad de que están justo encima de Cabaret Caracol. Yo me voy al sótano. (Al público). Vosotros también, vamos.

Víctor: de eso nada, seguimos.

Ulises: ¿así, en calzoncillos?

Víctor: desnudos si hace falta. “Dictadores segunda parte, escena nocturna. (A la técnica). Luz de noche. Más nocturno. *In questa notte di amore fugacce*.”

Franco: ¿qué dice?, ¿qué dice?

Ulises: con lo que cuesta morir por la noche, lo mejor es fugarse. Vamos al sótano.

Salomé: ¿qué hacéis aquí todavía?

Nicolás: pues aguantando el tipo.

Mussolini: *andiamo a casa della mia mamma per fare una doccia.*

Franco: ¿qué dice?, ¿qué dice?

Intérprete: vamos a casa de mi madre a montar un andamio, que necesita una ducha. (Peñafoel, [s.f.])



Figura 1. © Pujol

Durante la escena de la isla utopía, donde tienen lugar la segunda amenaza y bombardeo, aparecen con claridad las funciones de cada personaje respecto a la situación. Ulises vuelve a ser el primero en querer abandonar y finalmente lo hace, mientras que Víctor es el primero y el último en defender su dignidad hasta sus últimas consecuencias: su muerte. Continúa en medio del bombardeo del local, mientras intentan seguir todos antes de ir al refugio. Ulises desearía salir corriendo, pero siempre encuentra la mirada de su compañero gritándole: “no te muevas, están lejos”.

Ulises: Nicolás, Nicolás, ahora sí está sonando la sirena, ¿no te parece?

Víctor: tranquilo Ulises, a estas horas nunca bombardean.

Nicolás: la verdad es que no me gustaría morir con las piernas al aire, pero sigamos.

Ulises: vamos al sótano es peligroso. (Al público). Hace un año calló una bomba aquí y murieron 4 personas. Vámonos, por favor, estamos a tiempo.

Salomé: Ulises, eso no se dice.

Ulises: ¿nos vamos a quedar aquí?

Salomé: no se ha movido nadie. Venga.

Ulises: no, estáis locos.

Nicolás: no, no, están en el 2000.

Salomé: música. Venga, con gracia.

Ulises: (Intenta irse de nuevo). Nicolás vámonos. Venga, todos a un refugio y nosotros al sótano. (A los músicos). Y vosotros. (Peñafiel, [s.f.])

Suenan aviones que se van acercando. Se miran entre ellos sin saber qué hacer. Víctor hace una seña a los músicos, que continúan tocando, y les anima a seguir bailando. Ulises y Nicolás se van. Víctor y Salomé continúan con el número, pero ya nada es igual, se miran con temor, tienen dudas. Suenan bombas lejos. Salomé se va. Suenan la sirena insistentemente y aviones y bombas cada vez más cerca. Víctor aguanta el tipo y empieza a desnudarse en una actitud desafiante, como evidencia la imagen (Pujol, [s.f.]). Ulises se asoma a medio vestir para convencer a Víctor, mientras que éste continúa su número hasta el final (véase Figura 2).



Figura 2. © Pujol

El espectáculo es llevado a cabo, hasta sus últimas consecuencias, por el empeño de Víctor, quien muere habiendo antepuesto su forma de vida y su dignidad a la parálisis que provoca el terror. En este sentido, es el mayor representante de la acción y objetivo que han desarrollado los cuatro durante el espectáculo.

Búsqueda de respuestas

Este tema mueve la acción de la segunda mitad de la segunda parte del espectáculo y es provocado por una pérdida de identidad. Comienza llevándolo a cabo Ulises, como ejecutor en nombre de todos los personajes. Luego se van uniendo los demás, lo que les llevará a un discurso anarquista como respuesta de todas las preguntas.

La búsqueda de identidad se hace necesaria para poder continuar el camino dentro de la vorágine de la guerra. Es imprescindible para saber hacia dónde nos dirigimos y dónde está el futuro. Es el rastreo del alma de respuestas y preguntas derivado del vacío que la guerra ha dejado.

Esta necesidad se va gestando durante la exposición de la España de la Guerra Civil, que tiene lugar desde el principio, y se inicia tras haber adquirido la conciencia que sitúa a los personajes en un punto clave de la dramaturgia, y que tiene como patrocinador el tango final de la primera mitad de la segunda parte del espectáculo. El cantante de tango explica otro bombardeo que ha dejado muertos a tres camaradas más. Y finaliza la letra diciendo: “Puede que esta noche tome decisiones enfrente de otra copa de coñac”. La decisión es la de no mirar hacia otro lado. Esta frase da paso a la búsqueda.

En un primer momento, Ulises quiere una respuesta y una pregunta. Después se va uniendo la población que conoce en su viaje por el campo de batalla a ese deseo. Al final del camino, Ulises encuentra a Fassman el Magnetizador, que le libera de su duda, que es la misma que la de toda la humanidad: “¿dónde está el futuro?”. Ulises extrae de su interior la respuesta, que será el camino de todos aquellos que emprendieron la búsqueda, y adquiere forma de discurso anarquista:

Podemos soñar. El futuro está a un paso. Está en un mundo perdido, donde viviremos entre ríos de leche y montañas de pan blanco. Seremos dueños de nuestro destino. Nadie ordenará la vida de nadie. Los militares desnudos se dedicarán a podar las alamedas, y a ejecutar alegres pasos de baile. Lanzaremos al Estado las cloacas. Haremos con el oro del vaticano una gran mesa, donde comerán todos los hambrientos. El mundo dejará de pertenecer a diez que lo tienen todo, mientras hay centenares de millones que carecen de todo. Meteremos a esos diez en una bala de cañón y los mandaremos a la luna. Crearemos riqueza y disfrutaremos de ella. Nadie dirá lo que está bien y lo que está mal. Se acabó el pecado. Amor libre colgando de los árboles. Nuestro mundo está aquí mismo...y tan lejos. Miramos al infinito para avanzar un paso. Ese paso. (Peñafiel, [s.f.])

Con esta proyección de mundo idealizado, llega el fin de la búsqueda para dar paso a la ejecución de ese sueño humano, que ocupa el desarrollo de la segunda mitad de la segunda parte del espectáculo, a partir del último discurso de Fassman: “Haremos caso a Ulises, daremos ese paso. Destruiremos lo viejo y construiremos sobre sus cenizas. Tened fe. Desde hoy el mundo estará en nuestras manos”. Esta idea es la respuesta y el fin del tema de la búsqueda, que desemboca en el desarrollo del tema de la utopía.

Utopía

La utopía entendida como sistema para garantizar una forma de vida justa e igualitaria, como voluntad de modificar el propio espacio en el que uno se encuentra, enfrentándose críticamente a la realidad para no resignarse ni conformarse.

De este modo arranca el tema que nos ocupa desde el discurso anarquista de Ulises, que hace una reflexión sobre una comunidad ficticia, una descripción de una sociedad idealizada mejor organizada que la presente, en la que los habitantes viven en paz, en contraste con la relación conflictiva entre las sociedades. Se adquiere el carácter gratuito de los productos de primera necesidad. Esta utopía está orientada hacia el futuro. Es una crítica a la realidad y propone una transformación radical que pasa por un proceso revolucionario¹⁵.

El primer modelo de sociedad utópica lo debemos a Platón (1988), que imagina en *La República* cómo se organizaría un Estado que tuviese como objetivo el logro de la justicia y el bien social. Los individuos desempeñarían uno u otro cargo social no por nacimiento, sino por capacidad. Según cuál fuese la actitud fundamental de cada uno, sería educado para desempeñar eficientemente las funciones de su grupo. Para Platón, la buena marcha del Estado depende de que cada grupo cumpla efectivamente con su cometido. Sería una sociedad justa, porque gobernaría la sabiduría y en ella, cada uno

¹⁵ Véase monólogo en el apartado Temas secundarios: búsqueda de respuestas, p. 96.

realizaría una actividad conforme a sus aptitudes y, por lo tanto, todos contribuirían según sus posibilidades al bien común.

Este mundo imaginario, pero también imaginable y, en cierto modo posible, se va desarrollando en profundidad durante el final de la segunda parte del espectáculo, en los dos últimos números: El barco Revolución y La Isla Utopía. Entre ingenuidades y fiestas, navega por el escenario un barco surcando los mares del sur hacia una isla que no existe.

En su obra, Moro (1984) hace una proyección de una comunidad ficticia, una descripción de una sociedad idealizada en una isla llamada Utopía. Del mismo modo que en el espectáculo que nos ocupa, Utopía es el nombre de la isla a la que los personajes se dirigen para gozar de esa sociedad que anteriormente han idealizado y han propuesto como mejor forma de Estado. Ulises lo expresa de la siguiente manera en su interpretación del marinero en la escena del barco Revolución:

Este es nuestro camino. Nuestro viaje es muy largo y lleno de callejones sin salida. Vamos en dirección a una isla que no existe, pero que nos hace mantener el rumbo. Los que se embarcan en este viaje sólo conocen su nombre, Utopía. Nuestra nave es muy marinera. El barco Revolución.
(Peñafiel, [s.f.])

Los personajes se deshacen de lo material y los recuerdos de dolor. Cambian su nombre y destruyen todo lo presente para dar paso al mundo ideal. Llegados a este paraíso libertario les vemos rodeados de placeres, fuera de cualquier obligación, para ocuparse en disfrutar.

La utopía es la que mueve la acción de estos dos últimos números. Los personajes son revolucionarios en busca de la República como mejor forma de gobierno. Con este motor zarpa el barco hacia una sociedad ideal situada en una abstracción de

tiempo y espacio, como bien dice Nicolás “llevamos siglos parados aquí, ya es hora de que partamos en pos de nuestro destino”.

Esta frase supone la decisión clave que desencadena la utopía, y para su realización es necesario despojarse de lastres. Y así, desprovisto incluso del nombre, la profesión y la identidad que la guerra ya les quitó, los cuatro personajes habiendo destruido el pasado es como pueden nacer y empezar de nuevo para construir algo mejor. Con esta sensación de libertad, llega el momento de soñar. Y sueñan... y al despertar, han conseguido ese ideal de liberalismo libertario, filosofía política antiautoritaria que afirma la vigencia suprema de la libertad individual, el derecho natural del individuo sobre sí mismo, cuyo límite no es otro que el derecho ajeno. Han llegado a la isla Utopía, lugar para soñar y disfrutar de los placeres de la vida.

Como vemos, el asunto es tratado desde un punto de vista festivo y optimista, desde el cual se plantea que lo peor que podría ocurrirnos sería aceptar una vida sin deseos. Este tema es mutilado al final de la segunda parte del espectáculo, cuando vuelven de golpe a la realidad por el último bombardeo que sufre el local y que les obliga a finalizar el *show* para irse a un refugio.

Político

Esta cuestión es abordada como amenaza para la vida, como obstáculo que salvar para terminar el espectáculo (que es un festejo de la vida). Ejemplo de esto son los dos bombardeos que sufren durante la representación. La obra comienza con la bienvenida por parte del camarero, disculpándose porque no tiene nada que ofrecer a causa de la guerra, y que antes eran treinta y siete artistas y ahora sólo quedan siete.

Aquí, comienza el tema político desde una perspectiva descriptiva, que continúa con la escena de las voces de los niños en el exilio a Rusia y en las imágenes fijas de muertos, presos y huidos, formadas por los actores. Sigue la descripción política en la

letra del tango y en el recorrido de Ulises por el campo de batalla y su llegada a la ciudad sitiada.

Al principio de la segunda parte del espectáculo, lo político se aborda desde la parodia de la reunión en la cumbre de Franco, Hitler y Mussolini, en la que los tres dictadores son tratados como enanos. Esta escena deja en evidencia la política de exterminio y la intervención en la Guerra Civil Española de Italia y Alemania haciéndose con el dominio del aire. El estampado de las faldas que llevan los tres dictadores evoca el cuadro *Guernica* de Picasso, aludiendo así al bombardeo por parte de aviones nazis a petición de Franco sobre la población civil de Guernica en 1937, como nos recuerda Ramírez (1994):

Picasso aceptó a principios de 1937 el encargo de pintar una obra para el pabellón español de la Exposición Universal de París, que habría de celebrarse durante el verano, pero no supo, durante unos meses, qué podría hacer. El 26 de abril varias escuadrillas de aviones alemanes ametrallaron y arrasaron con bombas la población vasca de Guernica, que era un objetivo de nulo interés militar. Hitler y Franco ensayaban así, por primera vez, las técnicas nazis de la destrucción total del territorio enemigo, antes de su ocupación. Picasso ya tenía un tema. (p. 48)

El tratamiento del tema político, motiva otros temas como la necesidad de recuperar la memoria, la búsqueda de respuestas y la necesidad de utopías.

Metateatro

Larson (1992) investiga sobre las manifestaciones metateatrales e introduce que: “aunque el teatro autoconsciente existe desde siglos, las hipótesis generales propuestas por Lionel Abel en 1963 son la base del interés contemporáneo en el fenómeno” (p. 1013). Las hipótesis a las que se refiere Larson, son las expuestas por Abel en *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Después de éste, hay abundantes estudios

de teoría y análisis sobre el empleo del metateatro en el drama, en el que el creador emplea ciertas técnicas autorreflexivas como: la estructura del drama dentro del drama, la idea de desempeñar un papel dentro de otro, la utilización de referencias literarias y de alusiones a la vida real. Estas técnicas dejan patente la relación que existe entre arte y vida. Según Larson (1992):

Estas descripciones de los efectos experienciales del metadrama subrayan el conflicto entre la ilusión y la realidad que produce el drama autoconsciente. Por causa que el lector o espectador contemple los nexos entre la vida y el arte, el dramaturgo examina la esencia del teatro, los problemas metafísicos de la época y la naturaleza de la identidad humana. (p. 1016)

Teniendo en cuenta esto, observamos que la forma en que Goyanes desarrolla el tema principal de *Cabaret Caracol*, es la organización de la estructura en base al tema del metateatro. Se trata de hablar de su propia obra, de revelar la intención del autor de reflexionar sobre los mecanismos que emplea en la representación. El teatro habla de sí mismo y del reflejo que elabora de la sociedad. El proyecto formula una metáfora de la vida como escenario, que difumina la frontera entre la realidad y la obra. Esto provoca un alejamiento del público con respecto al espectáculo, asumiendo la conciencia de estar presenciando una ficción, que a su vez refleja la realidad, y le permite el cuestionamiento de sí mismo dentro de su propio contexto.

Consiste en no separar el proceso de trabajo sobre el texto y los personajes del producto acabado. De este modo, la escenificación que se nos presenta nos ofrece también la actitud de los creadores frente a su interpretación. Por lo tanto, la obra no se conforma con contar una historia: la de unos artistas de cabaret llevando a cabo su espectáculo en el marco de la Guerra Civil; sino que habla del teatro y reflexiona sobre él. En este caso, es el conjunto del equipo artístico quien revela su relación con el papel y es el director del proyecto, quien asume el ejercicio de comunicación con la platea por medio de los personajes, que expresan lo que tiene en la mente. De esta manera, el

trabajo teatral se convierte en una actividad reflexiva y lúdica, mezclando el texto que debe ser dicho y el espectáculo que debe ser montado, con el cuestionamiento sobre el decir. De modo que, se dejan al descubierto las técnicas de las que se vale el teatro, haciendo continua alusión a la iluminación, la música, a los cambios de personajes interpretados por un mismo actor, a los fallos de guión, etc. El público también es testigo de los cambios de escena y de vestuario.

El acto dramático aloja otro dentro del mismo, por medio del planteamiento de unos actores, que consiste en encarnar a los personajes que llevarán a cabo la función, para conseguir su propósito de recuperación de la memoria histórica. Los personajes expresan su opinión sobre el desarrollo del *show* y su propio trabajo como artistas.

Así, ya desde el comienzo, el primer actor que aparece interpretando al camarero, sale de su personaje para valorar la situación en la que les ha puesto la guerra. Así mismo, ocurre con los dos números que son interrumpidos por los aviones enemigos y los bombardeos, en los que los actores abandonan su personaje para considerar el asunto de la supervivencia del espectáculo en la realidad de la guerra.

Todo el espectáculo está concebido como teatro dentro del teatro: un grupo de artistas de 1938 nos ofrece un espectáculo de variedades en el que ellos mismos interpretan al elenco de difuntos que antes formaba parte del cabaret y, donde al final descubrimos que son los propios actores del proyecto quienes se cuestionan la lucha entre la vida y la muerte que ha expuesto la obra, a través del poema “Masa” de César Vallejo. Esta práctica es testimonio del carácter social del teatro, que enriquece la creación. El escenario es un teatro precisamente para exponer la verdad que existe en la ficción.

Durante la presentación, un personaje dice: “todo lo que van a ver aquí está fulminado o acabará por estarlo algún día”. En la despedida final, los actores recuerdan a los muertos que han hecho posible el espectáculo, y se despiden de la siguiente manera: “desde el pasado, adiós”. Tanto al principio como al final, se nos informa de

que la ficción representada es tan real como la vida que aconteció durante la Guerra Civil Española.

Temas de fondo

Este apartado lo dedicaremos a la exposición de cuatro temas que son tratados en las canciones y en el poema final, completando las cuestiones anteriormente explicadas. El último, impregna toda la obra dentro de otros temas más importantes. Son: sexo, religión, amor y muerte.

Sexo

Se centra en los números de *La Troupe Corona*, a quienes podemos visualizar en la fotografía (Pujol, [s.f.]). El sexo como liberación de un régimen autoritario. Sólo tiene cabida en el teatro, no en la vida. Su función es la diversión, el acercamiento a la libertad y la evasión de la realidad. Las canciones de este grupo tocan aspectos como la masturbación, homosexualidad, sexo libre y adulterio (véase Figura 3). Este asunto también se plantea en el número de la isla Utopía, en el que todo se basa en la libertad de los sentidos. En definitiva, se trata el sexo como una forma de vida en libertad para conseguir la felicidad.



Figura 3. © Pujol

Religión

Está presente en el discurso anarquista. Se aborda desde el punto de vista de las insuficiencias del orden existente, añorando una vida libre de pobreza, pecado y sufrimientos religiosos, siendo un fin a alcanzar en el curso de la evolución humana. Se alude a la injusticia de las guerras religiosas, a la injusticia de todas las guerras del mundo que tienen por motivo la raza o religión.

Amor

Toda la lucha de los personajes es una lucha por sobrevivir. El presente tema como arma para la supervivencia. Es un amor a la vida que alcanza su punto álgido en el poema de César Vallejo, donde tiene el poder de revivir. Éste es un poema optimista y esperanzador.

Muerte

La idea es tratada como detonante que mueve la vida. Aparece a lo largo de todo el espectáculo, pero siempre desde un sentimiento de esperanza, desde el punto de vista de la lucha. Persigue a los personajes durante la representación por los ataques de los aviones, pero ya se ha comentado que ellos deciden seguir dando vida al espectáculo.

El camarero de la presentación está muerto, pero siempre habrá un compañero que lo sustituya en su papel y lo mantenga vivo en la memoria. Detrás de los muertos de la guerra siempre hubo niños que pudieron marchar al exilio y seguir viviendo. Así lo cuenta Salomé de la Peña en su danza de la fecundidad, a través de este texto poético sin carga dolorosa que resulta ser una invitación a la vida: “Unas vidas se van y vienen otras vidas...”

Oswaldo Minetti, tras su tango sobre los muertos de la guerra, decide tomar decisiones y luchas por construir un mundo mejor. En el campo de batalla y en la ciudad sitiada hay víctimas y muertos, pero hay uno que quiere buscar y encontrar una salida para seguir vivo.

En el funeral, el tema también es la muerte, pero alentada por un canto a la vida y al amor que es el poema de César Vallejo. La muerte se mantendrá en la memoria.

4.1.3. Valores ideológicos

Cabaret Caracol plantea una reflexión sobre la vida y la libertad. Elabora un argumento de amor por la vida, donde lo importante es sobrevivir sea como sea. Es una lucha por lo que uno quiere, donde el conformismo no tiene cabida, porque no sirve más que para ir muriendo poco a poco... nada sería de nosotros sin sueños de algo mejor, sin deseos. Declara que cada uno es dueño de su propio destino. La obra plantea un arduo y largo camino para descubrir que todas las respuestas están en uno mismo y el mundo bajo nuestros pies. Asume la muerte como proceso natural de la humanidad y propone

admitirla, como esperanza para los que siguen naciendo. Reivindica la memoria y el derecho a no olvidar nuestra historia, a no olvidarnos de nosotros mismos para seguir avanzando, para recordar el lugar del que venimos y saber adonde nos dirigimos.

Se posiciona ideológicamente del lado de los perdedores de la Guerra Civil Española; del lado de la ilusión de la gente por construir una sociedad nueva, frente a la sinrazón militar, denunciando los crímenes contra la humanidad, que según Goyanes (2011), fue necesario olvidar para seguir desde la transición, pues:

Nuestra modélica transición política no fue otra cosa que un gran pildorazo amnésico. Quizás necesario: Olvidar para seguir. Aún hoy, nos sigue pasando factura. Durante 40 años nos habían sometido a una cuidadosa labor de disolución de la historia. En el 75, muerto Franquito el golpista, se trataba de no remover, de no denunciar a los torturadores y criminales de guerra todavía entonces en activo, de no recordar, de no descubrir todo lo que la dictadura había fulminado con su política de tierra quemada. (p. 50)

Cabaret Caracol declara una vida libre de autoridad y afirma la libertad suprema del individuo, su derecho natural sobre sí mismo, cuyo límite sólo es el derecho ajeno. La obra cuestiona la religión y pone en tela de juicio sus valores sobre el pecado, el sufrimiento y la pobreza. La única fe que se proclama y el único Dios que existe, está en uno mismo, en asumir los cambios sin perder la identidad en el proceso.

Este espectáculo es un acto revelador contra los valores de la sociedad y propone una transformación. Elabora una sociedad utópica que refleja los sueños, inquietudes y valores fundamentales de una comunidad en un momento concreto y permite reconocer los obstáculos que se encuentran a la hora de materializarse. Advierte de las limitaciones de la política real al compararla con un Estado ideal. Por esto, supone una crítica contra las injusticias y desigualdades de la sociedad, y pone en evidencia la intolerancia ciega de la política española de la Guerra Civil. Si bien, las soluciones que

la obra plantea no son alcanzables por completo, sí cumplen una función orientadora y valorativa en cuanto a que proponen procedimientos que pueden aplicarse a posibles reformas, y orientar la tarea organizadora de los políticos. Señala la dirección que deben tomar las transformaciones políticas según los sueños y deseos de la sociedad.

El proyecto cumple una función esperanzadora. Expone la libertad como primer valor de la humanidad y declara nuestro derecho a soñar. Estos sueños nos dan la opción de poder actuar en la dirección de esas aspiraciones: por muy injusto y desolador que sea nuestro entorno, siempre hallamos la posibilidad de cambiarlo.

4.1.4. Significado

Cabaret Caracol es una ironía antifascista desde una perspectiva libertaria. Es un texto divertido, pero no amable, que utiliza la vía de la desvergüenza y la vía política de la sátira. Nada de funeral, sino pura diversión. Es una crítica política a la ineficacia de nuestro Gobierno, a través de la reivindicación de la memoria histórica y de la dignidad colectiva de un pueblo asediado, tanto física como mental e intelectualmente. Recuperar la memoria significa tomar conciencia de la miseria e injusticia, de lo que no nos puede volver a pasar. La obra realiza también, un reconocimiento a la labor y compromiso artístico de nuestros antepasados y, denuncia la paralización a la que fue sometida la vida cultural durante la Guerra Civil y la posterior dictadura. Nos transmite las implicaciones éticas de la supervivencia y nos ofrece una visión esperanzadora ante la adversidad, alentándonos a no parar de luchar.

4.1.5. Referencias e intertextualidad

La intertextualidad no examina solamente la aparición de un texto dentro de otro, sino también la cadena de alusiones que forman parte de la existencia de ese texto en la Historia. El significado del texto remite a significados distintos, de modo que en el enunciado resultan legibles otros discursos. Siguiendo esta línea, el enunciado no puede ser contemplado como dependiente de un único código, sino desde el cruce de varios,

en comparación con el sentido y la perspectiva utilizados en otros contextos. Tal como reflexiona Kristeva (1981):

Se crea, así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto. Denominaremos a este espacio *intertextual*. Tomado en la intertextualidad, el enunciado poético es un subconjunto de un conjunto mayor que es el espacio de los textos aplicados a nuestro conjunto. (p. 67)

En consonancia con lo anterior, Grande Rosales (1994) declara que la intertextualidad es “la explicación del mecanismo constitutivo de todo texto, en el que ya no cabe presumir una relación simplista de apropiación del escritor/hablante sobre la lengua” (p. 108). Partiendo de esta premisa, concebimos la obra de arte como un cruce de textos, en el que entran en juego el creador, el receptor y el entorno cultural, y así la autora lo pone de manifiesto:

Los textos resultan de una transformación combinatoria y están compuestos de elementos anteriores, por tanto están saturados ideológica y semánticamente (...) difícilmente podemos pretender que cada texto tenga un significado unívoco conceptual, puesto que su coherencia se establece sobre reelaboraciones y combinaciones de enunciados anteriores que repercuten inevitablemente en el texto. (p. 108)

En la obra encontramos diversos motivos de intertextualidad y referencias que se hacen patentes en: las faldas de los dictadores, aludiendo al significado del cuadro *Guernica* de Picasso; el empleo de una frase de Joan Brossa; la utilización de un poema de César Vallejo; el uso de la figura de Miguel de Molina; la relación con el método de trabajo del falso documental; el empleo del efecto de distanciamiento de Brecht, en algunas escenas; la relación con ¡Ay, *Carmela!*, en el modo de tratar los temas de la memoria histórica y la dignidad; la traducción simultánea, protagonizada por el intérprete de los dictadores, similar al juego que emplea Benigni en *La vida es bella*; la

filosofía nihilista que introduce Goyanes en algunos momentos del espectáculo; y en la proyección de fotos reales de guerra.

***Guernica*, de Picasso (véase Figura 4)**



Figura 4. *Guernica*. Fernández, A., Barnechea, E. y Haro, J. (1997, p. 482)

En *Cabaret Caracol*, la intertextualidad se realiza en el estampado de las faldas de los tres dictadores que en la imagen podemos apreciar (Pujol, [s.f.]), como responsables del motivo que genera el cuadro de Picasso, como autores de la catástrofe que declara la pintura. Cada falda contiene momentos distintos de la pintura (véase Figura 5).

La composición está distribuida a la manera de un tríptico, disposición que aparece en el espectáculo al presentarse la pintura en cada una de las tres faldas colocadas en fila frente al espectador. En el cuadro vemos- de derecha a izquierda- una mujer que grita con sus brazos implorantes hacia el cielo, la mujer de la lámpara, que irrumpe de manera surrealista como un viento que saliera de la ventana, bajo ella otra mujer avanza con actitud de arrastrarse; en el centro el caballo y bajo él el guerrero caído; finalmente el toro envolviendo a la mujer que desgarradoramente grita con su hijo muerto entre sus brazos. Fernández, Barnechea y Haro (1997) añaden que "la mujer

con la lámpara es el único signo luminoso en una escena de horrores, sin ella no habría esperanza" (p. 482).

El toro es la alegoría de la muerte, motivo por el cual aparece estampado en la falda de Franco. Representa la brutalidad y la España fascista, en contraposición al caballo situado en el centro de la composición, que simboliza el pueblo, el dolor y la agonía (Fernández, et al. 1997, pp. 481-483) El caballo se presenta con una lanza clavada, víctima de la guerra. Picasso expresa la disgregación del mundo víctima de los horrores de la guerra. *Guernica* es el terror, lo injustificable, aunque sobre el terror se eleva la luz.



Figura 5. © Pujol

La falda de Hitler muestra a la mujer con su hijo muerto entre los brazos y la mano abierta y desesperada, llena de tensión, de la mujer del incendio. La de Franco dibuja el toro, la mano abierta del guerrero caído y misiles. Los misiles son algo que no aparece en la pintura de Picasso, pero que aquí están puestos como descripción gráfica

de la catástrofe que asoló el pueblo de Guernica y otras tantas ciudades bombardeadas en la guerra por los tres dictadores que aquí nos ocupan. En el estampado de Mussolini se pueden distinguir la cara de la mujer-viento, la mano de la mujer del incendio y la cabeza del guerrero.

Como podemos observar, la distribución de los elementos en las faldas no corresponde con el orden de lectura de la pintura. Las figuras se mezclan en cada una de ellas, destacando el sentido global del cuadro: el horror de la guerra provocado por los portadores de esta prenda en la escena. No aparece en los estampados ningún signo de esperanza ni de luz, como la lámpara que lleva la mujer-viento, ni la flor que agarra con su mano el guerrero muerto. Aquí sólo se muestra el terror, la catástrofe y el pueblo asolado por la brutalidad que simboliza el toro en primer término de la falda de Franco.

En la escena, el primero que realiza su aparición es Franco, que se posiciona en el centro, a nuestra derecha aparecerá Mussolini y a nuestra izquierda, Hitler. Esta distribución, como vemos, no respeta el orden del cuadro, poniendo en el centro de la composición al toro en lugar del caballo, lo que resalta el sentido de la escena desde el punto de vista de la destrucción y el terror.

Joan Brossa

La frase que se incluye en el espectáculo al final del discurso anarquista “miramos al infinito para avanzar un paso”, hace referencia a la de Joan Brossa “tenemos que apuntar al infinito para avanzar un metro” (Tejerina, 2002, p. 606). El poeta luchó en la guerra civil del bando republicano, donde se inició a la escritura, como indica Gimferrer (1980): “En el año 1938, a sus diecinueve años, Brossa era un soldado del Frente de Lleida. (...), pero es entonces que redacta su primer trabajo algo extenso, el relato, al tiempo, con finalidad de crónica y apología” (p. 7). La correspondencia en las frases nos alerta de la obligación de ser optimistas para poder avanzar en cada proyecto de vida.

Masa, de César Vallejo

Este poema es de amor y de esperanza, en el que las palabras de afecto de toda la humanidad devuelven a la vida a un cadáver. En *Cabaret Caracol* es utilizado con el mismo sentido al final del espectáculo para servir como broche dorado de esperanza y justicia después de los horrores y, como reclamo de una conciencia común contra la guerra. El poema dice así:

Al fin de la batalla,
y muerto ya el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: “No mueras, te amo tanto!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
“No nos dejes ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: “¡Tanto amor y no poder nada contra la muerte!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: “¡Quédate, hermano!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la tierra
Le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar... (Vallejo, 1979, p. 211)

Miguel de Molina

En el espectáculo se utiliza la figura de Miguel de Molina interpretado por Ulises, como podemos comprobar (Pujol, [s.f.]), para realizar una graciosa imitación de una copla de creación propia, y que es una provocación al régimen, que contiene claros tintes homosexuales y comunistas (véase Figura 6). Si tenemos en cuenta que Miguel de Molina vivió y trabajó en España durante la Guerra Civil sin ocultar su condición sexual ni política y que a la llegada de la dictadura de Franco, sufrió chantaje, tortura y exilio por ese motivo, entendemos que en *Cabaret Caracol* se le referencia como recurso que imprime veracidad al argumento dentro de la ficción del espectáculo, y como elemento denunciador de la situación a la que hace referencia el mismo. La letra es la siguiente:

Mi Amparito es mejor que ninguna
Si se trata de tomar café
Catalina escucha mis penas
Y me río con Salomé
Más si veo de pronto a un moreno
Y sus manos me huelen a mar
¡Ay!, me puede tirar de los pelos
O de un campanario
Lo mismo me da
Sin saber porque será
Y sin poderlo remediar...

Y es que pierdo la razón
Si es perfume de clavel
Me alborota el corazón
Cuando un hombre huele a miel
Lo que no puedo aguantar
Es lo de Paco y lo de Andrés

Que apestan a militar
Y eso no me sienta bien

Lo que me hace sucumbir
Es mi José y su olor a piel
Fue con el que yo aprendí
Que en la nariz está el placer.



Figura 6. © Pujol

La canción “La bien pagá”, interpretada por Miguel de Molina, se usa en el mismo sentido que la anterior. En la introducción a la escena de la reunión de Hitler, Franco y Mussolini en la cumbre, la primera frase de la canción es pronunciada por el intérprete, mientras se clava tres objetos punzantes que simbolizan la ideología de cada uno de los dictadores. Usada en este momento y de este modo, las palabras sirven para evocar a todos los muertos de la guerra y a todo lo que destruyó el régimen dictatorial que le siguió. Ubicada en el espectáculo, realiza una función denunciadora de una situación concreta y hace una clara acusación a unas personas en concreto.

Falso documental

La práctica ejercida en *Cabaret Caracol* como comienzo del proceso de creación que sustenta el proyecto en una ficción con mezcla de realidad, apela al método de trabajo empleado por parte de varios autores a lo largo del tiempo como estrategia de comunicación, tales como Orson Welles, Peter Jackson junto a Costa Botes, William Karel, Joan Fontcuberta o Jordi Évole. Estos autores han sido elegidos por la repercusión de sus trabajos en la sociedad; algunos de ellos intencionadamente, y otros no; pero todos, valiéndose de un medio de cierta credibilidad, muestran al público la manipulación a la que pueden llegar a someternos los grandes poderes, a través de la información que deciden filtrarnos.

Dejamos al margen el primer intento de *mockumentary* titulado *Toda la verdad sobre el Polo Norte* (1912), por el rápido descubrimiento del embuste nada más publicarse las imágenes, por su evidente falsedad, que hicieron pasar a la Historia este montaje como el peor intento de fraude científico. En la cinta, el médico estadounidense Frederick Cook pretende demostrar su llegada al Polo Norte, antes de que lo hiciera Robert Peary en 1909.

Hay que destacar al más influyente en este estilo, pese a no haberlo hecho conscientemente, pues anunció su serial radiofónico como una adaptación dramatizada de la novela *La guerra de los mundos*, de Herbert George Wells. La retransmisión de Orson Welles por la C.B.S. de Nueva York en 1938, y anunciada como un falso noticiero, provocó el pánico en la población que no llegó a escuchar la presentación.

Forgotten Silver (1995) es un documental dirigido por Peter Jackson y Costa Botes, donde se nos descubre a un supuesto pionero del cine neozelandés: Colin Mckenzie, quien realizó importantes avances técnicos de sonido y color, y cuya obra más ambiciosa fue el largometraje *Salomé*. Su interesante e inventada biografía contextualizada en un entorno histórico; las entrevistas a personalidades del cine neozelandesas; las imágenes de archivo; todo, jugado entre realidad y engaño, hizo que

la mayor parte del público creyera en este hallazgo; quedaba claro que “Mckenzie es uno de los cineastas más importantes de la historia... si hubiera existido” (García, 2011, p. 191).

Otro ejemplo de falso documental, es el realizado en 2002 por William Karel *Operación Luna*, emitido por de la televisión francesa ARTE (un canal especializado en documentales). En esta ocasión, se nos hacía creer que la llegada del hombre a la Luna por parte de Apolo 11, fue un montaje encargado por el entonces presidente Richard Nixon, y rodado por Stanley Kubrick. Al final de la cinta, las tomas falsas desvelan la fantasía del asunto, pero también dejan ver la posibilidad de que en otras ocasiones, nos haya llegado información falsa, sin que nadie nos hubiera advertido del engaño.

Joan Fontcuberta, en sus producciones fotográficas, juega desde hace años al equívoco, tendiendo trampas a los crédulos y periodistas que se presupone tienen que verificar y contrastar la información. El artista ofrece un embuste para que el público se prevenga de las verdaderas grandes mentiras. Describe la fotografía como “una ficción que se presenta como verdadera” (Fontcuberta, 1997, p. 15). Su trabajo advierte el poder que una imagen ejerce en la sociedad, sin la necesidad de ser real, aunque así lo parezca y nos enseña a dudar de aquello que vemos, entonces, según palabras suyas:

El objeto de la práctica artística resulta doble: dar una cierta visión personal del mundo, comunicar una experiencia de conocimiento, pero también alertar de las trampas en que se puede incurrir en la adquisición y transmisión de este conocimiento. (Fontcuberta, 1997, p. 137)

El juego que emplea pone en evidencia la información de los medios, la rapidez e irresponsabilidad con la que trabajan, infiltrando bulos cuya falsedad nadie se molesta en comprobar. Su trabajo más mediático es *Sputnik* (1997), que versa sobre la existencia de un supuesto astronauta soviético, Ivan Istoichnikov, que desapareció de todo documento oficial. *Sputnik* intenta desvelar al visitante el misterio de este personaje a través de la fotografía y documentos perdidos desde la Guerra Fría. Todo fue obra e

invención de Fontcuberta, quien dio rostro a este desterrado de la Historia, jugando con la credulidad del espectador. El caso apareció, nueve años después, en el programa *Cuarto Milenio* de Iker Jiménez, presentándolo como uno más de sus misterios (Gámez, 2006, junio 13).

El último caso más mediático que tenemos en nuestro país es “Operación *Palace*”, de Jordi Évole. Un *mockumentary* emitido el 23 de febrero de 2014, en el que Évole nos hizo creer que el 23F había sido un montaje de la mayoría de fuerzas políticas, dirigido por José Luis Garci. Finalmente, y del mismo modo en que terminó el documental de William Karel, las tomas falsas nos alertan de la ficción a la que hemos asistido, de la mano de las declaraciones de los participantes, como la de Jorge Verstrynge: “Lo que hemos contado es falso, pero no totalmente falso (...), muchas veces la ficción dice más de una cosa que la propia realidad” (Évole, 2014, febrero 23). La frase con la que se anuncia este programa televisivo de La Sexta: “¿puede una mentira explicar una verdad?”, resulta premonitoria del debate suscitado entre la población, pues la sospecha de incertidumbre que plantea la transmisión, aviva la reivindicación de que, treinta años después, aún hay muchas incógnitas sobre esa noche. Tal como dice Alejandro Rojas Marcos: “Ha hecho pensar al espectador sobre algo, porque no todo está claro después de tantos años” (Évole, 2014, febrero 23).

La sociedad parece aceptar en los medios de comunicación –que tienen la opción de ser fiables-, como la fotografía, los documentales o los informativos, que son un testimonio de la realidad, concediéndoles credibilidad ciega. Hemos visto cómo una información se puede manipular, y el control que el propio informador ejerce sobre ella; el mismo control que esos datos ejercen sobre el espectador. Si toda realidad puede mentir, lo importante es la dirección hacia la que el informante enfoque su mentira. Por eso, quiero destacar esta práctica, no como fraude –porque no perjudica a nadie, todo lo contrario-, sino como algo premeditado y elaborado concienzudamente para un fin concreto. En el caso de los autores citados anteriormente, para proporcionar herramientas que eviten el engaño, poniendo a prueba nuestra credulidad mediante una exposición de lo que los grandes poderes serían capaces de hacer con nuestra candidez;

y en el caso de Emilio Goyanes, para aportar cierto peso de verosimilitud a la representación –que lo que intenta es desarrollar una mente crítica, hacer una denuncia contra los poderes políticos y mantener viva la memoria histórica-; y así, mostrar lo que de realidad existe en la ficción y llegar al espectador de un modo más directo y verdadero, pues como apunta Rodríguez Merchán (2002):

...el cine documental no deja casi nunca de recurrir a procedimientos “narrativos”, que sostengan el interés del espectador: “dramatizando” las situaciones, dando coherencia “argumental” a historias verídicas o introduciendo “suspense” e incertidumbre en el relato, para conseguir la identificación del público con aquello que se narra (...). Mientras tanto, la película de ficción es documental porque –lo pretenda o no- se convierte en fiel notario de una realidad imaginada; o, si se prefiere, porque se convierte en un documental imaginario de una verdadera realidad: la “recreada” por un equipo técnico y artístico. (pp. 12-19)

Esta estrategia utilizada por el director en la obra que nos ocupa, es construida, según palabras del propio autor: “por el gusto de hacer algo elaborado (...). Algo que no existió, pero que podría haber sido” (Goyanes [comunicación personal, junio 9. 2009]).

Efecto de distanciamiento de Brecht

Existen cinco momentos en la puesta en escena, en los que se realiza el efecto de distanciamiento introducido por Bertolt Brecht. El distanciamiento, aleja al espectador del acto teatral y de su propia realidad de referencia, mostrándole una situación cotidiana bajo la luz social y, haciéndosela ver como algo familiar, y a la vez, extraño, para poder así ejercitar su mente crítica. Esta necesidad por alojar en el espectáculo la contradicción entre alejamiento e identificación y la repercusión que ello tiene en el público, el dramaturgo alemán lo expone de la siguiente manera:

Las identificaciones con el adversario no pasan sin dejar huella. Al identificarse con su adversario, el individuo se enemista consigo mismo (...). Los espectadores quieren ser atraídos y abstraídos a la vez, y tienen que desear ambas cosas, como resultado de su lucha diaria. El nuevo teatro es, simplemente, un teatro del hombre que ha comenzado a ayudarse a sí mismo. (Brecht, 1977, p. 139)

Se trata, pues, de abandonar la visión individual, por la general; de hablar del hombre como un ser contextualizado históricamente, y cuya realidad es cuestionable y modificable. El individuo, sus pasiones y su destino, pasan a ser un fenómeno social, por lo tanto, el teatro se convierte en un asunto político y social. Se muestran dos mundos: el de la propia representación y el del presente del espectador. El público es crítico de ambas realidades, de las cuales, Brecht (1977) nos habla:

Nada se puede arrancar de su contexto, (...). Los sucesos se historizan y se ubican en el medio social. Lo primero tiene lugar, sobre todo, en el caso de sucesos actuales: lo que es, no siempre fue así y no siempre será así. Lo segundo coloca, de manera permanente, el orden social momentáneo en tela de juicio y lo somete a discusión. La aplicación del efecto de distanciamiento es una técnica cuyos principios pueden enseñarse. (p. 140)

Para conectar los acontecimientos de la escena con los del público y, activar su visión crítica sobre ambos, el teatro de Bertolt Brecht, sitúa al espectador en el lugar de observador de la actitud del personaje que da forma a algo: del que narra, del que canta, del que hace la representación teatral. Esta observación posiciona al narrador y la situación en la cual tiene lugar el relato, respecto a sus oyentes, en un sitio o en otro, dependiendo de la actitud adoptada por el intérprete. Dicha actitud obtiene del observador una conexión con sus experiencias, emociones e imaginación.

Este principio no afecta solamente a la estética de la puesta en escena, porque “la distanciación nos traslada del plano del procedimiento estético al de la responsabilidad ideológica de la obra de arte” (Pavis, 1998, p. 142).

Los momentos de *Cabaret Caracol* en los que se provoca la identificación por parte del público con el conflicto, gracias al empleo del efecto de distanciamiento, son: la bienvenida al espectáculo que nos da el camarero Lazlo Beresi; la presentación del *show* por parte de los cuatro protagonistas; la amenaza de aviones y bombardeo; el número musical de Osvaldo Minetti; y la escena del funeral y despedida ofrecidos por los actores.

La actitud desenfadada del personaje que nos da la bienvenida al local y nos introduce en el divertido mundo de las variedades, en un momento determinado, hace un paréntesis saliendo de su personaje para expresarnos, directamente, su punto de vista sobre el recrudecimiento de la guerra. Esta actitud, posiciona al espectador en un lugar de empatía con respecto al narrador; en un lugar del presente de nuestro cuestionamiento, donde se nos pregunta qué haríamos en su situación. Este momento, es una introducción de lo que vamos a ver y de cómo nos vamos a sentir¹⁶.

En la presentación: “Todo lo que van a ver aquí hoy, está fulminado, o acabará por estarlo algún día”, se conectan los dos mundos: el del presente de la representación (las entrañas de la Guerra Civil), con el presente de la platea. Esta contextualización, nos aleja de la acción escénica para dejarnos en posición de observadores de nuestra propia experiencia histórica. Con ello se consigue la identificación con el acto teatral, que genera una visión crítica que buscará soluciones durante la función¹⁷.

¹⁶ Véanse los monólogos del personaje en el apartado Puesta en escena: bienvenida, pp. 180-182.

¹⁷ Véase diálogo en apartado Puesta en escena: presentación, pp. 184-185.

Tanto en la escena de la primera amenaza de aviones, como en el bombardeo final¹⁸, se lleva a cabo otro efecto de distanciamiento, al romper la sucesión de acontecimientos para devolvernos al presente del conflicto de la guerra, ubicándonos, nuevamente, en un presente alejado de la acción y en el espacio del cuestionamiento de una realidad que puede modificarse. El conflicto de los actuantes, conecta con el del público, porque forma parte de su historia personal, convirtiendo al individuo y al acto teatral, en un fenómeno de interés social. Se introduce así, un debate sobre la dignidad artística; sobre el aguante de una sociedad reprimida; sobre dónde están los límites; sobre las herramientas de lucha del ser humano; sobre la vida y la muerte.

La elección en el tipo de narración de los sucesos en la escena del tango es la canción, la cual se introduce en la acción a modo de resumen recordatorio del conflicto del espectáculo, y devuelve al oyente la conciencia crítica de la realidad y el deseo de buscar soluciones¹⁹.

En esta obra de Brecht (1964), *La excepción y la regla*, el dramaturgo hace uso de este recurso, evidenciando el conflicto que alude a la vida individual de cada quien que lo presencia:

JUEZ (Canta):

La regla es: ojo por ojo, diente por diente.

Tonto es quien pretende una excepción.

El hombre cuerdo nunca puede esperar

Que su enemigo le ofrezca bebida. (p. 135)

La escena final del funeral y la despedida, es ejecutada por los actores, quienes se han desprendido de sus personajes. Aquí, el presente de la escena apela al contemporáneo de la platea, conectando con su historia más directa, a través de

¹⁸ En ambas escenas se interrumpe la función por la amenaza de bomba, y se plantea el conflicto entre continuar con el *show* y salvar la dignidad artística, o esconderse en un refugio para salvar la vida. Véanse los diálogos en el apartado Temas secundarios: dignidad artística, pp. 92-94.

¹⁹ Véase el apartado Canciones: tango, pp. 140-141.

proyecciones de todas las guerras; y despidiendo unos hechos históricos del pasado, desde el presente: “Señoras, señores, desde el pasado, adiós”. Sigue existiendo el cuestionamiento crítico referente a aquello a lo que hemos asistido: “Durante el descanso de cuarenta años, con que nos obsequió el pequeño cerdo, dormimos anestesiados, deseando despertar”. Este momento, es un recordatorio de lo que hemos visto y de cómo nos anticipaban (en la bienvenida y la presentación del *show*), lo que iba a ocurrir²⁰.

En la obra de Brecht (1964), mencionada en párrafos anteriores, aparece esta correlación entre el principio:

LOS ACTORES:

Vamos a contarles

La historia de un viaje,

El de un explotador y dos explotados.

Observen con atención la conducta de esta gente:

La encontrarán rara, pero admisible, (...)

Desconfíen del acto más trivial y en apariencia sencillo,

Y examinen, sobre todo, lo que parezca habitual. (...)

No acepten lo habitual como una cosa natural. (...)

Nada debe parecer natural,

Nada debe parecer imposible de cambiar. (p. 115)

Y el final:

LOS ACTORES:

Así termina la historia de un viaje.

Lo han oído y presenciado. (...)

Tomen por inexplicable lo habitual. (...)

²⁰

Véase el diálogo en el apartado Puesta en escena: despedida, pp. 212-213.

Traten de hallar un remedio contra el abuso

Pero no olviden que la regla es el abuso. (p. 137)

***¡Ay, Carmela!*, de Sanchis Sinisterra**

En la obra que nos ocupa, las referencias a *¡Ay, Carmela!* de Sinisterra (1986) se localizan por un lado, en la manera que tienen ambas, de tratar el tema de la dignidad, haciéndolo llegar hasta la última consecuencia: la muerte. Y por otro, en la demanda de la memoria histórica, en los momentos del tiempo presente, respecto del pasado en el que se desarrolla el conflicto.

Los dos textos hacen una defensa de la dignidad artística frente al miedo a la muerte y, establecen una relación entre ésta y la libertad. Se crea un conflicto entre las dos formas de entender la supervivencia: morir con dignidad o morir en vida. El uso que Carmela hace de su dignidad artística al final del conflicto; al no permitirse a ella misma burlarse de la bandera republicana, delante de unos presos milicianos condenados a muerte; desemboca en su fusilamiento en escena por parte de las tropas nacionales. Para ella, la dignidad es el reclamo de llevar a cabo su arte en libertad, dentro de un decoro artístico y unos valores morales y éticos, que así lo expresa antes de la velada: “¡Mira que tener que hacer la función casi sin pintarme! Y encima, la regla que me va a venir (...). Pues a mí no me hace ninguna. Estar cantando y bailando con una docena de condenados ahí, mirándote” (Sanchis, 2009, pp. 226-228). Durante la representación, Carmela también reivindica su dignidad:

... aunque, ya ve: con una mano delante y otra detrás, como quien dice, porque nos han pillado de sopetón, y así poco lustre vamos a dar a esta jarana de la liberación, porque ya me dirán ustedes cómo va a lucirse una con este guiñapo (...), ahora que a mí, eso de la última gracia (...), pues que no me parece bien. (Sanchis, 2009, p. 233)

Del mismo modo, Víctor mantiene su dignidad sin dejarse intimidar por los aviones enemigos que sobrevuelan el cabaret, sin interrumpir el espectáculo por el miedo y, continuando con su número hasta el final. Por supuesto, esta actitud, le lleva a la muerte al no refugiarse del bombardeo. Los desnudos que ambos personajes llevan a cabo al final del número que están representando, es un gesto provocador y desafiante frente al enemigo. Es una reivindicación de la libertad de expresión que, en los dos casos, quiere destruir la Guerra Civil Española y la posterior dictadura de Franco.

La segunda referencia de *Cabaret Caracol* a ¡Ay, Carmela!, se establece en la demanda de la memoria histórica. Tanto una obra como la otra, se desarrollan en dos tiempos: el anterior y el posterior a un acontecimiento. En el primer caso, el acontecimiento es la destrucción del cabaret en el bombardeo; y en el segundo caso, es el fusilamiento de Carmela. Es en el tiempo presente, donde se realiza la demanda. En *Cabaret Caracol*, este tiempo atiende a la parte final, en la que tienen lugar el funeral y la despedida. Aunque, como ya vimos, la recuperación de la memoria es el tema principal del espectáculo y se desarrolla durante todo el conflicto, mediante la lucha por mantener vivo el recuerdo de un pasado, se hace más intensa y directa en esta última parte, donde se le pide al espectador que no olvide. En la obra de Sinisterra, este reclamo se localiza en las partes donde se le aparece a Paulino el fantasma de Carmela. Aquí es donde la protagonista le pide al personaje masculino que no olvide lo que ha hecho por mantener su dignidad, apelando a una recuperación de la memoria colectiva. Durante el epílogo, Carmela explica a Paulino el porqué de sus apariciones tras la muerte, que reproducimos en este diálogo:

Carmela. Sí: para contarnos todo lo que pasó, y por qué, y quién hizo esto, y qué dijo aquél...

Paulino. ¿Y para qué?

Carmela. Para recordarlo todo.

Paulino. ¿A quién?

Carmela. A nosotros... y a los que vayáis llegando (...). Porque los vivos, en cuanto tenéis la panza llena y os ponéis corbata, lo olvidáis todo. Y hay cosas que...

Paulino. ¿Lo dices por mí? ¿Crees que me he olvidado de algo?

Carmela. No, no lo digo por ti... Aunque, vete a saber... Tú deja que pase el tiempo, y ya hablaremos. (Sanchis, 2009, p. 261)

***La vida es bella*, de Roberto Benigni**

Goyanes hace referencia a la película *La vida es bella* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997) en la forma, que no en el sentido, de establecer un juego de manipulación del lenguaje. Para este fin, el primer director elige la escena de Los Dictadores, y el segundo, la del Barracón del campo de concentración. En ambas, los personajes se comunican a través de una traducción simultánea, en la que el intérprete no tiene ni idea del idioma de su interlocutor, manejando el sentido del lenguaje a su conveniencia.

En la escena de Los dictadores, aunque de cintura para arriba se presentan uniformados, la imagen irrisoria de tres enanos de circo que nos provoca la aparición de Hitler, Franco y Mussolini, nos la ofrecen los miriñaques que visten, ocultando las tres sillas con ruedas, sobre las que cada uno se sienta y avanza, como si fuera una extensión de su cuerpo. Franco es tratado como un pelele por parte de los dos políticos y, como una marioneta por su intérprete, que le maneja los brazos durante su discurso. El intérprete y Sargento de Franco, también uniformado, es el encargado de traducir la reunión. Los tres, exponen sus estrategias de guerra y sus planes de dominio y exterminio. Sin embargo, el intérprete manipula el sentido de la Historia a su antojo, traduciendo recetas de cocina y las vacaciones de los dictadores en España. Los tres, son tratados como deficientes físicos y mentales por el Sargento.

La escena del campo de concentración, transcurre durante la invasión nazi de Italia en la Segunda Guerra Mundial. El barracón está lleno de presos, entre ellos, un

hombre judío con su hijo. El padre le va contando lo que está ocurriendo, a modo de historia fantástica para evitarle sentir terror. Le dice que todo es un juego en el que hay dos bandos, y tienen que superar pruebas para ganar puntos. Entran en la estancia varios soldados, y uno pide que algún asistente con conocimientos de alemán, traduzca a los demás las reglas del campo que se dispone a explicar. Nuestro judío, se ofrece como traductor para, en lugar de transmitir las reglas del campamento, explicarle a su hijo las reglas del juego en el que ha convertido ahora sus vidas. Lo hace delante de todos, en un empeño por reafirmar la credibilidad de su historia ante el niño. El traductor mezcla en su discurso la fantasía del juego con elementos de la realidad, como son: poder ganar carros blindados; los uniformados son el bando de los gritones; y que la regla fundamental para no perder puntos es no llorar, no tener miedo, no pedir comida y no querer ver a mamá. En este caso, el lenguaje empleado, aunque tierno, resulta mordaz en un discurso que, aunque intenta recrear una fantasía, no lo consigue por el contraste de la crudeza con la que se aborda la realidad que la rodea.

La composición de las escenas, es la misma: intérprete (Sargento de Franco/preso judío); interlocutor (dictadores/soldado nazi); receptor del mensaje (público/niño preso, hijo del judío) e invención del idioma. Pero el sentido de esa traducción varía entre las dos propuestas. En el espectáculo, el juego de traducción simultánea es empleado para realizar una sátira política y una parodia de los grandes poderes; mientras que en la película, se usa para reforzar la injusticia y barbarie de una realidad histórica.

Filosofía nihilista

La obra hace referencia al pensamiento nihilista, una variante de la filosofía de la Escuela Cínica de la antigua Grecia, que revisaba las necesidades humanas para invalidar y criticar el orden establecido y, defender como lo más valioso del mundo la sinceridad sin ningún tipo de tapujos. Según Cuesta (2006):

El cinismo proponía un modo de vida en el que lo realmente importante era reducir las necesidades a las meramente naturales; desdeñando las necesidades impuestas cultural o socialmente, (...). No se trata de una abstención radical de consumo, sino de un dominio frente a las necesidades externas. (pp. 46-47)

No era cuestión de hacer un elogio a la pobreza, sino de evitar lastres que impidan la libertad y autonomía del individuo. Además, y en palabras de este mismo autor (2006):

El antiguo cinismo surge de un pequeño grupo de filósofos que llevan a cabo una crítica integral de la cultura griega exponiendo la irracionalidad de la esclavitud, de la segregación de los seres humanos según su nacimiento o sexo, de la servidumbre del individuo frente a falsos valores creados artificialmente como la fama, la riqueza o el poder, y que contravienen su ética de inspiración natural y dificultan la adquisición de la felicidad debido a la cantidad ingente de prejuicios que la cultura oficial promueve. (p. 141)

Esta crítica cultural cínica tiene su relación con la actualidad en cuanto a la necesidad del ser humano de replantearse su propia realidad social. Hoy, en otros contextos, emergen grupos minoritarios contestatarios que tratan de transmutar los valores vigentes. Los movimientos contraculturales siempre han partido de la voluntad de cambio. Así, durante el pasado siglo nacen como reacción a un periodo de entreguerras y conservadurismo: el movimiento *hippie*, las vanguardias artísticas o las manifestaciones del *happening* y el *performance*.

El pensamiento nihilista se le puede atribuir al concepto general de la obra. Está presente a lo largo de ésta como espíritu revolucionario y progresista. El espectáculo parte de la nada: de un cabaret y sus artistas que ya no existen, de la actividad cultural que quedó paralizada desde la Guerra Civil hasta el fin de la posterior dictadura, de la

destrucción de la vida y la libertad. Y así, desde el vacío que deja la guerra, recupera un cabaret de la época y construye vida motivada por el deseo del individuo, al margen de la doctrina establecida. Se plantea la necesidad de romper con el orden impuesto de un sistema que está podrido desde la raíz, para poder empezar a construir sobre sus cenizas, en boca de uno de los personajes al proclamar: “Haremos caso a Ulises, daremos ese paso. Destruiremos lo viejo y construiremos sobre sus cenizas”.

En su novela *Padres e hijos* Turguenév (1987) abre un debate sobre el nihilismo a través de los personajes, en el que plantea la negación del estado, sus principios y reglas y, pone en duda los métodos revolucionarios del pasado, exponiendo la necesidad de construir tras la destrucción. En el texto, uno de los personajes define al nihilista como el hombre “que todo lo considera con sentido crítico (...), que no acepta ningún principio, por muy respetable que sea” (p. 23). Esta filosofía cuestiona, pues, el poder político y religioso, los valores y la moral existentes, negando su eficacia y evidenciando sus carencias; lo cual se referencia en el espectáculo, por medio de la negación del sistema en cuanto al desarrollo de la mente crítica y un despojo de valores preconcebidos que nos haga seres libres.

Desde el comienzo, el personaje que nos da la bienvenida afirma que no tienen nada en el cabaret para ofrecernos, que la guerra se lo ha llevado todo, y sin embargo, ponen en pie a lo largo del desarrollo el reflejo de la vida artística de la guerra, una crítica y negación del orden establecido, del poder político y religioso. Así mismo, en el discurso anarquista de Ulises se evidencia la necesidad de destrucción de la Iglesia y de cualquier autoridad: “Nadie ordenará la vida de nadie (...). Lanzaremos el Estado a las cloacas (...). Nadie dirá lo que está bien y lo que está mal. Se acabó el pecado. Amor libre colgado de los árboles...”²¹. Se trata el concepto de Dios como una objeción contra la existencia, inventada para castigar y querer encontrar culpables. Por otra parte, el juicio moral se plantea como una degeneración de los instintos del hombre, y pide que se sitúe más allá del bien y del mal, porque:

²¹

Véase discurso en el apartado Temas secundarios: búsqueda de respuestas, p. 96.

No existen hechos morales. El juicio moral tiene en común con el religioso el creer en realidades que no lo son. La moral es (...), una interpretación equivocada (...). El juicio moral, lo mismo que el religioso, corresponde a un nivel de ignorancia, en el que todavía falta el concepto de lo real. (Nietzsche, 1975, p. 71)

Se realiza pues, una negación del cristianismo, que en palabras de Nietzsche (1979): “ha sido hasta ahora la máxima desgracia de la humanidad” (p. 89).

El número musical del barco Revolución elabora una metáfora del viaje de la vida y lo que debemos dejar atrás para ser libres²². El barco Revolución es presentado como metáfora de la vida, y todo lo material que hemos de quemar, como metáfora del lastre que supone la carga de un Dios; y Dios entendido como el orden establecido que impide avanzar. La escena propone volver a nacer después de destruir lo anterior y construir sobre sus cenizas. Por último, la canción final²³ declara la abolición de cualquier forma de gobierno que no se rija por las necesidades primarias del hombre, porque “atacar las pasiones en su raíz significa atacar la vida en su raíz” (Nietzsche, 1975, p. 54).

Fotografías de guerra

En la parte final del espectáculo se proyectan las imágenes de fotografías de guerra que Goyanes saca del archivo que ha construido gracias a su afición a recortar fotografías de periódicos y otros soportes impresos durante décadas de su vida, según nos cuenta:

Fotos reales, sí. Fotos de prensa o algún dibujo, incluso. En los años treinta había en los periódicos muchos dibujos también. (...) Había fotos de la Guerra de Yugoslavia, de Vietnam, de la Primera Guerra Mundial,

²² Véase el apartado Canciones: canción del barco Revolución, pp. 142-143.

²³ Véase en el apartado Canciones: canción de la isla Utopía, p. 144.

de una cárcel en Latinoamérica que decía: auxilio, nos están matando.

(Goyanes, [comunicación personal, junio 9. 2009])

Proyectadas sobre la escenografía y las ropas de los actores, las fotos en blanco y negro aportan un recurso histórico que imprime una importante dosis de veracidad al discurso, y elabora el homenaje a nuestros abuelos. Son imágenes de dictadores, del campo de batalla, de población represaliada, de campos de refugiados, de niños muertos y madres llorando, de ciudades arrasadas. Recrean un discurso centrado en las víctimas de todas las guerras. El material visual se incluye no como mera ilustración, sino como fuente histórica en la que se establece el recuerdo, pues protege el paso del tiempo y reconstruye los acontecimientos pasados que retrata, representando un testimonio de la realidad. Con ello, se elabora un relato paralelo en el que se asienta el espectáculo, lo relaciona con la trama y hace un ejercicio de recuperación de la memoria. A propósito del valioso instrumento que suponen las imágenes, tanto fijas como en movimiento, para la labor del historiador, De las Heras (2010) comenta que:

El objetivo final del trabajo del historiador con las imágenes será dotarlas de la capacidad discursiva necesaria para poder construir discursos visuales a través del ensamblaje de varios instantes. De este modo superará el instante, el que aporta un único fragmento de memoria, para recrear un proceso narrativo visual que le permita la recuperación de la memoria colectiva. (p. 176)

4.1.6. Personajes

La obra se compone de tres músicos que hacen el trabajo de una banda mayor que menguó; cuatro personajes supervivientes del *Cabaret Caracol* de la Guerra Civil; catorce personajes difuntos interpretados por los cuatro protagonistas; y los cuatro actores del presente que conectan el pasado con el presente.

Los personajes muertos que pasan por el escenario son: el camarero oficial del cabaret Lazlo Beresi, Hitler, Franco, Mussolini, el intérprete de Franco, Afrodita, Aristóteles y Sócrates (miembros de *La Troupe Corona*), Miguel de Molina, Osvaldo Minetti, el capitán del barco, el marinero, pasajera, pasajero y cuatro coristas.

Los cuatro protagonistas son los que nos ofrecen el *show* y los que interpretan al resto de personajes muertos y sus respectivos números, que forman el cómputo total del espectáculo. Los supervivientes son: Ulises Corona, Nicolás de la Peña, Salomé de la Peña y Víctor Polop, como ya vimos en el apartado de personajes del proceso de creación. Se nos muestran como los únicos supervivientes junto con los tres músicos de la banda, que también son concebidos como personajes dentro de la dramaturgia.

Nicolás y Salomé, realizan una función organizadora y conductora de la representación. Ellos son los que hacen las presentaciones. Esta última realiza la danza de la fecundidad, baile erótico acompañado de cantos y percusión mediante los cuales entra en trance. En este sentido, Salomé adquiere una relación con Afrodita, que se hace más patente cuando en un número anterior, interpreta a este personaje dentro de *La Troupe Corona*. Afrodita simboliza el amor, la belleza, el matrimonio y “el atractivo sexual, al que están sometidos mortales e inmortales casi sin excepción” (Falcón, Fernández y López, 1997, p. 19). Así, Salomé siembra la discordia entre los hombres que la acompañan, del mismo modo que la Diosa provocaba discordias entre los Dioses.

En la fotografía (Pujol, [s.f.]) aparece Fassman el Magnetizador interpretado por Víctor (véase Figura 7). Es su personaje del “mundillo nocturno”. Es el encargado de dar las respuestas y la pregunta precisa a formular, a la incertidumbre que asola los corazones de todos los personajes.



Figura 7. © Pujol

Existe un conflicto entre los cuatro personajes, al verse enfrentados sus objetivos. Todos menos Ulises, aspiran a continuar hasta el final, dividiéndose en dos grupos según su objetivo: Ulises, por su querer sobrevivir; y los demás, por su deseo de conservar la dignidad, cuyo máximo representante es Víctor.

Ya en el comienzo, Ulises, que está interpretando al que antes era el camarero Lazlo Beresi, tiene una discusión en voz baja con Nicolás pidiéndole que, al menos se quede cerca, por si acaso. Durante la bienvenida, abandona el personaje de camarero para mostrarle al público su miedo ante la guerra y su disconformidad por estar allí y formar parte del juego de interpretar a los muertos. Ulises vuelve al espectáculo en ese momento por el empeño de sus compañeros.

Lazlo Beresi era un artista húngaro que formaba parte de la función en su papel de camarero del cabaret. Murió a causa de la guerra. También difunto es Osvaldo

Minetti, un cantante de tango que participaba en el espectáculo y que ahora interpreta Nicolás. Miguel de Molina cobra cuerpo en Ulises en una graciosa imitación de una de sus canciones. Franco, Hitler y Mussolini también toman partido en una parodia regentada por un intérprete que maneja el sentido de la historia a su gusto.

Al final, en el barco Revolución, tal como visualizamos (Pujol, [s.f.]), aparecen los personajes del marinero, el capitán y los dos pasajeros, que se convertirán en cuatro alegres coristas de cabaret que visitarán la isla Utopía (véase Figura 8). Ellos plantean el tema de la esperanza y la utopía y, nos ofrecen la opción de construir un mundo mejor.



Figura 8. © Pujol

Los miembros de *La Troupe Corona*: Ulises, Afrodita, Aristóteles y Sócrates, son los encargados de llevar al escenario los números picantes.

Durante el epílogo, los cuatro personajes que hemos podido conocer a lo largo del espectáculo, tratados como personas reales supervivientes a la catástrofe y que han interpretado al resto del elenco, ya no están. Los dejamos en el bombardeo que dio fin al

show. Ahora son cuatro actores del presente los que desarrollan el epílogo en un funeral por la memoria de los muertos y en una alegre despedida de todos los difuntos y supervivientes, en la imagen retratados (Pujol, [s.f.]). A la llegada de los intérpretes (véase Figura 9), nos damos cuenta de que el espectáculo ha terminado. Nos sumergen en el presente, en el aquí y ahora de un tiempo que necesita de la memoria histórica. Su función es apelar al recuerdo, así como la de los protagonistas fue reconstruir los acontecimientos.



Figura 9. © Pujol

4.1.7. Canciones

El análisis de la letra de las canciones de *Cabaret Caracol*, permite acercarse a las ansiedades, deseos y anhelos de la sociedad donde están ubicadas. La sociedad que nos ocupa son personas con el alma rota, encarcelada, reprimida y con falta de paz y libertad. Se trata de un entorno sitiado por un conflicto bélico, que vive en una constante guerra por sus derechos. Un conflicto entre la sinrazón militar y los deseos del pueblo de una sociedad mejor. Una comunidad que cada noche asiste a un cabaret para evadirse

de la realidad y festejar la vida. De aquí, la necesidad de las canciones sexuales y libertarias.

Cabaret Caracol nos ofrece un repertorio esperanzador que refuerza la dramaturgia y que está construido para apoyar el sentido de la obra. El espectáculo contiene cuatro canciones de contenido sexual y amor libre de la *Troupe* Corona, un tango que describe la situación de la guerra y dos canciones de contenido anarquista y libertario que invitan a soñar.

Corrido mexicano

Yo aprendí a cantar
Para poderla enamorar
Pero conoció a Carusso
Para qué te voy a hablar
Después me dio por el baile
Sé que a ella le gustará
Eso me dije al principio
Nijinski le gustó más
Aunque yo las quiero a todas
Y busco su felicidad
Pensando en ella así solo
Yo me voy a consolar
De Cupido y Celestina
Haré como solución
Y mientras los emparejo
Yo con mi masturbación.

El corrido es una forma musical y literaria popular del área cultural mexicana con tema amoroso, que nació en la época de la Independencia y tuvo su mayor auge durante la Revolución Mexicana. Esta canción interpretada por Sócrates de la *Troupe*

Corona, trata los temas de la pareja, el amor, el sexo y la igualdad entre hombres y mujeres. Es una canción de revolución sexual, cantada por un tipo que busca pareja y fracasa en el sexo. Habla del poder que ejerce la mujer sobre el sexo masculino y de la promiscuidad de ambos. Iguala los derechos por medio de la temática de la liberación sexual. Pone en igualdad de condiciones a hombre y mujer, sin distinción sexual. También proclama, con el tema de la masturbación, el derecho al placer de uno mismo para sí mismo con toda naturalidad.

Copla

Mi Amparito es mejor que ninguna
Si se trata de tomar café
Catalina escucha mis penas
Y me río con Salomé
Más si veo de pronto a un moreno
Y sus manos me huelen a mar
¡Ay!, me puede tirar de los pelos
O de un campanario
Lo mismo me da
Sin saber porque será
Y sin poderlo remediar...
Y es que pierdo la razón
Si es perfume de clavel
Me alborota el corazón
Cuando un hombre huele a miel
Lo que no puedo aguantar
Es lo de Paco y lo de Andrés
Que apestan a militar
Y eso no me sienta bien
Lo que me hace sucumbir
Es mi José y su olor a piel

Fue con el que yo aprendí
Que en la nariz está el placer.

Esta canción interpretada por Ulises de la *Troupe* Corona, en una imitación de Miguel de Molina, trata la libertad de expresión y el tema político, en una sociedad donde imperaba la censura. La letra expone cómo un hombre puede encontrar en mil mujeres a una amiga y en un hombre a un amante. Este reclamo abierto a la homosexualidad y la libertad sexual, expresado en este momento histórico, resulta un tremendo acto de valentía. La canción supone también una provocación al régimen militar dictatorial que lucha en esos momentos por implantarse definitivamente, al proclamar que hay políticas concretas con nombres y apellidos, que a uno “no le sientan del todo bien”.

Canción de Afrodita

Mi cuerpo es un mar de amor
Profundo, cálido y acogedor
Si me entrego gota a gota
Tengo tanto amor que nunca se agota
Puedo ser cruel, perversa o leal
Los hombres ven en mí un amante ideal
Corazón grande, la vida corta
Querer a uno o a cien a quién le importa
Puede ser tierno, un animal
Duro, simpático, travieso y juguetón
Mientras me haga disfrutar
También cabe en el lote algún cabrón
Mi cuerpo es un mar de amor
Profundo, cálido y acogedor
Y al repartir, aquí o allí
Yo me siento feliz

Aún tengo sitio para ti.

Estamos ante un juego de seducción, un coqueteo sexual, donde la figura de la mujer es la que toma la iniciativa y tiene las riendas de la situación. Una mujer con carácter, que sabe muy bien cómo conseguir lo que quiere y capaz de acomodarse a los gustos de cualquier hombre para dar placer y sentir felicidad. Afrodita es la diosa de la lujuria y la prostitución. La letra aboga por el amor libre para todo el mundo y la prostitución desde el punto de vista de intercambio de placeres, intercambio de amor y sexo por felicidad, como medio lícito de vida. En definitiva, el derecho de libre actuación. La canción destaca la importancia de la prostitución como práctica social y sexual, plenamente aceptada por un amplio sector de la sociedad española. Durante la contienda bélica, la concentración de hombres en ambos bandos, el aumento de viudas en situación de desamparo total, la provisionalidad que adquiere la vida y el relajamiento de la moral, hacen que la sexualidad y la prostitución adquieran protagonismo. Guereña (2003) en su trabajo reflexiona sobre el auge de la prostitución hasta que se abolió en 1956. La represión y la miseria de la larga guerra, arrojaron a miles de mujeres a esta situación para poder vivir.

Canción de Víctor

Hace mucho tiempo tuve una mujer
Durante tres años, parecieron cien
Ella no gemía, fingía y bostezaba
“¡ay, Víctor!” decía y yo no me empalmaba
No, no, no, esto se acabó
Me excito con todas y contigo no
No, no, no, esto se acabó
Quiero probar suerte en Vladivostok.
En el transiberiano me dieron por el ano
De Kiev a Leningrado estuve encadenado
Un tigre allá en Siberia me ha dado vuelta y media

Como no esté alerta lo haré con una puerta
No, no, no, esto se acabó,
Con unas gemelas conocí el amor
No, no, no, esto se acabó,
Y con las trillizas fue mucho mejor
Marta, Berta, Margarita
Quiero todas a la vez
Cuatro rubias, dos morenas
Si son calvas, pues muy bien
Del partido, del convento
De la olla a la sartén
Y dos miembros bien erectos
Pa' mojar en el café
Con los dedos, con la boca
Con los codos, con los pies
Frota, chupa, rasca, mete
Descansito y a beber
Todos juntos en la cama
En la trinchera o en el tren
Y ahora que lo estoy pensando
No lo he hecho en el cabaret.

Este tema está construido al estilo Kalinka, que es típica del folclore ruso. La elección del género musical y el recorrido que la canción hace en el transiberiano, alojando el tema del sexo libre tan característicos de la *Troupe* Corona, pueden ser una muestra de reconocimiento a Rusia por acoger a numerosos españoles en el exilio de la Guerra Civil.

Tango

Ayer me emborraché
Lo mismo que anteayer
Pero lo que bebí
No debió sentarme muy mal
Por lo que vi al salir del último bar
Anocheecía ya
Y junto a mí una estrella fugaz
Al compás de dos mil tambores
Chocó lanzando mil colores
En la puerta de Alcalá
Noche en Madrid
Y el sol ha vuelto a salir
Y al ver a tres hombres volar
Despierto me puse a soñar

Se lo juro, pasaron por encima mismo de mi cabeza.
Si esto es verdad
Espero -me dije-
Que no se me olvide
Y mañana yo lo pueda recordar

Porque ya se sabe que esto del alcohol, el alcohol...el alcohol esa noche me salía por los ojos como una fuente, regueros de granadina. Había niños tumbados en el suelo tomando el sol, ¡por la noche!, y además un perro muy simpático que tenía en vez de orejas, unas manos con cinco dedos. Claro, eso fue por la noche, porque al día siguiente recordé.

Lo digo a media voz
Por no sentirme mal

El resacón de hoy
Me ha devuelto a la realidad
No quise ver lo que ahora veo con claridad
Me esfuerzo por reír
Y algo por dentro va a reventar
Se tambalea el corazón
Marca mi paso y dirección
A él no le puedo engañar
Aquí en Madrid
El cielo está siempre gris
Y aquella estrella fugaz
Mató a tres camaradas más
Y el beber no lo va a solucionar
Debo pensar...
Tal vez esta noche
Tome decisiones
En frente de otra copa de coñac.

La letra de este tango se caracteriza por la descripción de ambientes. Relata una noche de bombardeos en Madrid, desde la rebeldía de imaginar lo que no se tiene y lo que nos gustaría que fuera. El tango crea una visión, una ensoñación de lo que no fue, justificada por una borrachera, que se resuelve en una exposición poética del estado del corazón tras otro ataque enemigo; en una declaración de vuelta a la realidad y en una necesidad de toma de decisiones. Se trata de una descripción de la situación de la Guerra Civil Española y propone un final con suspense por la toma de conciencia del personaje, que le hace cuestionarse su posición activa ante la situación en la que se encuentra. En este sentido se plantea tomar la decisión de luchar por una vida mejor.

Canción del barco Revolución

- ¿Qué pasa aquí que el barco no anda?
- Lleva tantos trastos que hay sobrecarga
- Por la chimenea no sale vapor
Lo que te has olvidado es de traer carbón
Venga, buscar otro combustible
Habrá que quemar lo que sea posible
- Chicos, si queréis seguir este viaje
Habrá que aligerar un poquito el equipaje
Para qué quieres lo material
Si el barco no puede navegar
Vas a un paraíso libertario
Allí todo esto no es necesario.
- Venga, aquí todo lo que se pueda quemar
- Yo tengo un espejo
- Yo esto para hacer fotos
Eso no hace falta
Lo vamos a quemar
- Mira este sombrero
- Todas mis pastillas
No las necesitas
Las vamos a quemar
- Un gran dolor
- La mala leche
Venga, que lo eche
Lo vamos a quemar
- Y este contrato
- De matrimonio
Adiós y el demonio
Lo vamos a quemar

Para qué quieres lo material
Si el barco no puede navegar
Vas a un paraíso libertario
Allí todo esto no es necesario
La vamos a liar
La vamos a liar
Para qué quieres lo material
Ahora sí me siento libre
La cuaresma es carnaval
- Y con estas tres monadas
- Y el mono del capitán
- ¿Y si cambiamos de nombre?
- Chari
- Toñi
- África
- Capi
El momento de soñar
Lo tenemos merecido.

Esta letra interpretada por los pasajeros del barco, es un mensaje optimista para los desarraigados de la guerra. Propone un camino hacia algo mejor, volver a nacer, destruir todo lo anterior y construir sobre sus cenizas. Es un himno libertario que aboga por la libertad total del individuo deshecho de cualquier tipo de carga material y emocional que suponga un lastre en el camino. Nos transmite la importancia de caminar en la misma dirección para avanzar, la necesidad de la unión de las personas y el rechazo a las decisiones individualistas. Al final los personajes se introducen en un sueño utópico, donde han tenido que despojarse de su propia identidad para crearse a sí mismos y ser por fin libres.

Canción de la isla Utopía

Has, has, has, has

Ron, ron, ron, ron

Ron, *has*, tis, tas

Sexo, sexo, sexo, sexo

- Afri

- Toñi

- Chari

- Capi

Tis, tas, ya está

Hay que disfrutar

Las obligaciones

No te sirven para na'

No te sientas mal

Ven a nuestra isla

Y sumérgete en el mar

Porque aquí no hay problemas

Ven a bucear

Y entre las burbujas

Déjate llevar.

Con esta canción cantada por el grupo de coristas en quienes se han convertido los pasajeros, continúa el himno libertario. La letra es una abierta declaración de abolición de cualquier forma de gobierno, en un lugar donde únicamente cobran importancia las necesidades primarias del hombre.

Canción final

No puedo ser feliz

No te puedo olvidar

Siento que te perdí
Y eso me hace pensar
He renunciado a ti
Ardiente de pasión
No se puede tener
Conciencia y corazón
¡Vaya funeral!
Hoy que ya nos separa
La ley y la razón
Si las almas hablaran
De su pobre sanción
Las nuestras seguirán
Cosas de enamorados
No puedo ser feliz
No te puedo olvidar.

Este alegre tema de amor y desamor se introduce como despedida del *show*. Del mismo modo que al principio el público entró en la sala con un ambiente cabaretero, ya formado y con una alegre música, ahora el espectador se marcha de la misma manera. Al finalizar el espectáculo y después de los saludos, los actores vuelven a sus personajes del comienzo e introducen a la gente otra vez en el ambiente de la sala de cabaret del pasado, mientras se van. El personaje que canta es el maestro de ceremonias Nicolás de la Peña.

4.2. Análisis desde el punto de vista de la forma

4.2.1. Estructura externa: partes del espectáculo

La obra consta de tres partes divididas por la acción: presentación, desarrollo y despedida. La estructura plantea la organización temática en función al tiempo dramático y al concepto metateatral. Aunque este tema va apareciendo a lo largo del

show, el autor lo utiliza como recurso para llevar el tema principal a su fin, pues se materializa como asunto central sobre el que giran la presentación y el epílogo. Se construyen así, dos líneas de acción paralelas: la representación que los protagonistas quieren mostrar y lo que les ocurre en el intento. Esta doble vía les introduce en una reflexión crítica sobre la situación. De este modo, el texto teatral permite la utilización de dos espacios y tiempos dramáticos. Las dos primeras partes se desarrollan en un escenario del pasado, y el epílogo desde un escenario del presente, que reclama nuestro recuerdo. Por otra parte, la estructura marca un tiempo lineal, pues los elementos en juego llegan a un destino diferente del que partieron. Casetti y Di Chio (1991) definen el tiempo lineal en base a:

... una sucesión de acontecimientos ordenada de tal modo que el punto de llegada de la serie sea siempre distinto del de partida (...) el tiempo lineal, de hecho, puede ser vectorial o no vectorial. Es vectorial cuando sigue un orden continuo u homogéneo (...). El tiempo no vectorial, por el contrario, está caracterizado por un orden dishomogéneo, fracturado, privado de soluciones de continuidad. En concreto, estas rupturas pueden manifestarse como recuperaciones del pasado (...), o bien como anticipaciones del futuro (y entonces tendremos, consecuentemente, un *flashforward*... (p. 153)

Añadiremos entonces, a este tiempo lineal el concepto de no vectorial, porque contiene un salto temporal que rompe la continuidad de tiempo, localizado entre el final del desarrollo (pasado) y el epílogo (presente). La anticipación del futuro (*flashforward*) la encontramos en la presentación del espectáculo.

Presentación

Se compone del recibimiento del público por parte de un personaje que da la bienvenida y que plantea el conflicto, y de la presentación del cabaret realizada por los artistas Salomé de la Peña, Nicolás de la Peña, Ulises Corona y Víctor Polop. Ellos dan

paso a la Banda del Diablo, formada por tres de los músicos supervivientes, y al elenco de difuntos que amenizará la velada. Los personajes aquí exponen su intención de interpretar a otros personajes para ejecutar la dramatización de lo que quieren contar. La presentación la realizan desde el pasado, pero con datos futuros que corresponden al presente.

Desarrollo

En esta segunda parte tiene lugar el espectáculo cabaretero que nos ofrecen desde el pasado. Consta de nueve números de variedades, divididos en dos bloques por el desarrollo de la trama y los temas que contienen.

El primero está formado por cinco números: Dictadores, *Troupe* Corona, Voces de niños en el exilio, Danza de la fecundidad y El tango. Este conjunto realiza una descripción de la situación e introduce ideas esenciales como la cuestión política y la dignidad artística, que llevan a una toma de conciencia de los personajes sobre su propia actitud. El último verso del tango “puede que esta noche tome decisiones enfrente de otra copa de coñac”, resulta significativo para el comienzo del próximo grupo.

Al segundo pertenecen los cuatro números siguientes: Serial radiofónico, El Magnetizador, Barco Revolución y La Isla Utopía. Este bloque se caracteriza por una búsqueda de respuestas a la catástrofe y la idealización de un mundo utópico. El final viene con la interrupción inevitable del espectáculo, por causa de un bombardeo inminente.

Epílogo

Se desarrolla en el presente y consta de dos partes: el funeral, donde se hace memoria de los muertos, y la despedida, donde los actores desprovistos de sus personajes nos devuelven a la realidad presente.

Hemos de añadir, que el espectáculo está enmarcado por la entrada y la salida del público a la sala, pues estos momentos forman parte de la obra y se dramatizan. A continuación, pasamos a esquematizar la división arriba explicada:

Presentación

- Bienvenida
- Presentación del espectáculo

Primer bloque del desarrollo del espectáculo

- Dictadores
- Aviones enemigos
- *Troupe Corona*
- Voces de niños en el exilio
- Danza de la fecundidad
- Tango

Segundo bloque del desarrollo del espectáculo

- Serial radiofónico
- El Magnetizador
- Barco Revolución
- La Isla Utopía
- Bombardeo

Epílogo

- Funeral
- Despedida

4.2.2. Motivos

Según el diccionario de teatro de Pavis (1998), el motivo es “la unidad indivisible de la intriga que constituye una unidad autonómica de la acción” (pp. 301-302). Existen varias tipologías según su género, su dimensión, su integración en la intriga, su inclusión en diversos conjuntos y según su integración en la acción. Nos acogemos en este caso, a la primera y dos últimas clasificaciones, por ser las únicas reconocibles en el espectáculo. Encontramos seis motivos que explicaremos a continuación: de conflicto, obsesivo del autor, dinámico, estático, de demora y de anticipación.

Según su género

Motivo de conflicto. El dilema de los personajes se materializa en su deseo contrariado por la sociedad. Su objetivo es mantener viva la actividad artística de la sala de cabaret, y ello se ve obstaculizado por el contexto de una sociedad en guerra.

Según su inclusión en diversos conjuntos

Motivo obsesivo del autor. El tema recurrente en la mayor parte de las producciones de Emilio Goyanes, es la recuperación de la memoria histórica. En esta obra, es el asunto principal.

Según su integración en la acción

Motivo dinámico. Es el que hace avanzar la acción, que en este caso es el objetivo de los personajes de continuar con el espectáculo. Este motivo se localiza en la segunda parte del espectáculo, donde tiene lugar el desarrollo de los números del *show*.

Motivo estático. Este motivo se encuentra en la primera y tercera parte del espectáculo. Aquí la acción cobra estatismo por su carácter informativo. En la primera

parte se neutraliza provisionalmente la acción en una presentación de los personajes, que dará paso a la dinámica de la acción. En el epílogo, se paraliza de nuevo para realizar un tributo a la memoria histórica y finalmente, tiene lugar la despedida del espectáculo y de los personajes que participaron en él.

Motivo de demora. Se localiza en los dos momentos de bombardeos o posibles ataques, que sufre el local de la representación, que impiden momentáneamente la realización del proyecto de los personajes, que es continuar con el espectáculo y, crean cierto suspense en el público y en la acción dinamizadora. Es una etapa esencial antes de la catástrofe y se trata de, en ese suspense, dar la posibilidad a los personajes de tomar otra decisión o de retroceder ante el obstáculo. La catástrofe es la muerte y el obstáculo los bombardeos. Durante el primer momento de posible ataque por parte de los aviones enemigos que están sobrevolando *Cabaret Caracol*, los personajes deciden continuar con la representación; y durante el bombardeo final, retroceden en la realización de su objetivo y abandonan la escena.

Motivo de anticipación. Éste anticipa un acontecimiento futuro. Nos lo da la primera parte, donde Ulises anuncia: “todo lo que van a ver aquí está fulminado, o acabará por estarlo algún día”. Para confirmar al final del *show*, que la guerra ha destruido todo y que ciertamente, hemos visto una obra de muertos que sólo han podido cobrar vida en nuestra imaginación y mientras la contienda les ha dado tregua entre los bombardeos. Un ejemplo que confirma esta anticipación a una realidad futura, es la frase que despide la representación, pronunciada por el mismo personaje que anunció en la presentación que esto sería así: “Todo lo que han visto hoy aquí no existe”.

4.2.3. Espacio escénico

Pavis (1998) define el espacio escénico como el:

... perceptible por parte del público sobre el o los escenarios o, también, los fragmentos de escenarios de todas las escenografías imaginables (...)

nos es dado por el espectáculo, ahora y aquí, gracias a unos actores cuyas evoluciones gestuales circunscriben este espacio escénico. (p. 171)

El desarrollo de este concepto empieza por entender dos vertientes del mismo: el espacio físico donde tiene lugar la acción; y el construido por la dramaturgia en el imaginario del público, creado por la puesta en escena de la escenografía y la iluminación. Martínez Valderas (2014) aporta una visión completa del espacio escénico, concibiéndolo como:

... el espacio de las ideas del director y el escenógrafo, pero también el efecto de esta causa, el generado por la ficción en la mente del espectador. Así, el director y el escenógrafo configuran el espacio escénico y su escenografía, pero en el momento de la recepción se está generando un “espacio escénico” donde se mezclan los estímulos visuales, sonoros y/u olfativos con la imaginación del espectador. (p. 64)

De este modo, se constituye el espacio dramático que, según Pavis (2000) “comprende indicaciones sobre el lugar ficticio, el personaje y la historia contada, incide necesariamente en el espacio escénico” (p. 161). El lugar escénico que propone la escenografía se convierte, mediante la acción, en dos espacios dramáticos distintos, dentro de los cuales se irán configurando otros. Los principales son: el de la representación, desde el principio y hasta el final de la segunda parte. Es el espacio del pasado en una sala de cabaret del Madrid de 1938, durante la Guerra Civil Española; y el escenario de un teatro del año 2000, en el epílogo, donde se despide a los personajes y la situación del pasado. En ambos, el público participa de él. Ellos son los espectadores de esa sala de cabaret del pasado y del presente, donde se transportan mediante su imaginación. El desarrollo de la obra va buscando la conexión del pasado con el presente.

Durante la segunda parte, en el desarrollo del *show*, tienen lugar otros sub-espacios dramáticos como el interior, el de extra-escena, el gestual, el textual y el del espectador.

Existe una zona interior que corresponde con el imaginario del personaje, y que actúa como representación de un sueño o un deseo. Es el caso del barco Revolución y la isla Utopía, donde el tiempo y el lugar son indeterminados. Se hace referencia a un espacio de extra-escena, que es la cabina donde se sitúa la técnica de luces, a quien se refieren los personajes en dos ocasiones: pidiendo una luz de noche en la escena final de los dictadores y en la intervención de Miguel de Molina.

El espacio gestual es el creado por la evolución del movimiento de los actores. A través de sus acciones, sus relaciones de proximidad o alejamiento, sus libres expansiones o su confinamiento en un área mínima de actuación, los actores trazan los límites exactos de su territorio individual o colectivo. El espacio se organiza a través de ellos y es construido a partir de la actuación. De esta manera, nos sumergen en el campo de batalla y las visitas a casas derrumbadas, terrenos desolados y una ciudad sitiada, durante el número del serial radiofónico. Realizamos este largo trayecto con los personajes, a partir de lo que con su interpretación sugieren en nuestra imaginación. De igual modo, sucede con la escena del exilio de los niños a Rusia entre bombas. A través del texto y los gestos de los actores, nos trasladamos a un momento concreto de la Historia. Durante el número de los dictadores, la acción nos transporta al espacio político de la Guerra Civil. En el número de la *Troupe* Corona, volvemos al cabaret, donde nos reímos con unos artistas de variedades. Viajamos al viejo oriente para asistir al rito de la fecundidad con Salomé de la Peña.

El espacio textual se caracteriza por su materialidad gráfica o fónica. Se pone en pie cuando el texto es utilizado a la disposición del oído del público, que centra su atención en lo que el discurso intenta figurar. Es el caso del lugar compuesto por la letra del tango y el discurso anarquista. El tango nos traslada a otra noche de bombardeos en el Madrid sitiado. Hace una descripción de la situación de la guerra. Figura una

determinada realidad. El discurso de Ulises nos remite al espacio mental de la ensoñación, que más adelante se ve materializado.

Por último, el espacio del público es utilizado por los actores para desarrollar sus acciones en tres ocasiones: al bajar Afrodita al patio de butacas para desarrollar su canción; cuando Fassman pide un voluntario; y en el momento que Ulises toma asiento en una butaca para luego ser sacado a escena por Fassman. El espacio del espectador es también referido continuamente por la permanente relación de los actores con él, que durante el espectáculo, es también un personaje más.

4.2.4. Escenografía

En este espectáculo, el concepto de escenografía corresponde con la idea que propone Adolphe Appia, donde concibe su tarea como un dispositivo capaz de dibujar el movimiento plástico del actor y de situar el sentido de la escenificación en el intercambio entre un espacio y un texto. El motor de este planteamiento, junto con el de la iluminación, gira en torno a la importancia de la expresión de movimiento del cuerpo del actor, contemplado desde el punto de vista de su efecto sobre la escena:

Para nuestros ojos un objeto sólo adquiere plasticidad gracias a la luz que lo golpea, (...). El movimiento del cuerpo humano requiere obstáculos para poder expresarse. Todos los artistas saben que la belleza de los movimientos del cuerpo depende de la variedad de los puntos de apoyo que le ofrece el suelo y los objetos. La movilidad del actor no podrá ser puesta artísticamente de relieve más que mediante una adecuada disposición de los objetos y del suelo. (Appia, 1999, p. 57)

Adolphe Appia junto con Gordon Craig, fueron reformadores de la concepción global de la puesta en escena, rechazando la naturalista. Para Appia, el actor es el centro de un espacio animado por la luz y la escenografía, el espacio de un paisaje mental.

Craig considera al actor un elemento plástico más con capacidad de movimiento, dentro de la puesta en escena, donde lo importante es la conjunción de todos.

En *Cabaret Caracol*, la palabra ocupa el lugar del decorado. La escenografía señala perfectamente su pretensión de ser una escritura en el espacio tridimensional, al que habría que añadir la dimensión temporal. Partiendo de que el teatro es acción y la acción es llevada a cabo por el actor a través del texto y sus movimientos, surge la necesidad de una escenografía que no sea rígida en su forma, que sólo sugiera, que sea moldeable por el intérprete y le permita varios espacios de expresión. Meyerhold (1972) nos habla de este espacio tridimensional:

El actor es la pieza más importante del escenario. Por eso, todo lo que le rodea importa en la medida en que ayuda a la labor del actor (...). Como todo se basa en la necesidad de que el espectador vea y oiga al hombre, (...), es ridículo ver al hombre, ente tridimensional, moviéndose sobre un decorado plano por fondo. (p. 277)

El espectáculo es el resultado de una armonización de diferentes materiales escénicos con una interdependencia de la imagen y el texto; una búsqueda de la situación que hace posible conectar el texto dramático con las demás prácticas del teatro.

La escenografía establece un juego de correspondencias entre el espacio del texto y el del escenario. Estructura cada sistema en sí, pero teniendo en cuenta a la vez al otro, en una serie de acuerdos y distorsiones, y toma conciencia de su autonomía y su aportación original en la realización de la obra. Se compromete en la producción del sentido global de la representación.

El escenario se abre a la sala para que las miradas del actor acerquen al espectador a la acción. La escenografía evoca un caracol gigante, sirva de muestra la imagen (Pujol, [s.f.]), cuyo concepto está a disposición del sentido de la obra: viaje del ser humano con todo su universo a cuestas en busca de su propio camino. Dependiendo

de la evolución del actor, la escenografía se transforma en un barco del que bajan las coristas (véase Figura 10).



Figura 10. © Pujol

La estructura de este caracol es revestida con telas rojas a modo de velas de barco que terminan en un mástil. Esta organización está realizada en función de las necesidades del proyecto dramático. La evocación de un barco corresponde también con el sentido de la obra, ya que toda la representación es un viaje desde el pasado hacia el presente. Una travesía surcando los mares de la guerra con destino a la utopía de una sociedad mejor, que aún hoy estamos buscando. En la fotografía (Pujol, [s.f.]) apreciamos el versátil concepto de la escenografía, que va tomando diferentes formas mediante su utilización por parte del actor y la incidencia de la iluminación en ella. El mismo lugar escenográfico permite la transformación del espacio dramático en un funeral del tiempo presente (véase Figura 11).



Figura 11. © Pujol

Tanto el escenario como la escenografía son utilizados como accesorios y una prolongación del actor y la acción. En el caso del número del tango sirve de pantalla que narra la letra de la canción, y se transforma, de esta manera, en una noche de Madrid a la luz de las bombas. En *Cabaret Caracol* se deja al actor y al gesto la primera y última palabra. La escenografía se somete al proyecto de la puesta en escena, la cual está al servicio del esbozo de la acción dramática.

4.2.5. Iluminación

Como indica Carmona (1996), la iluminación es muy importante en la puesta en escena, porque la mayoría de las veces

Cumple una función dramática y de composición. Puede delimitar o definir objetos, lugares y personajes mediante el juego de luces y sombras, realzar o difuminar determinados componentes del encuadre o forzar la percepción que de ellos se tenga desde un particular punto de vista caracterizador. (p. 132)

En un mismo escenario arquitectónico, recrea diversas atmósferas dramáticas y, relaciona los distintos dispositivos de la representación, sin intentar reproducir la naturaleza, sino sugerir algunas de sus formas, porque como apunta Craig (1999): “la naturaleza no se deja impresionar, ni permite que ningún hombre la copie con éxito” (p. 89).

La iluminación en esta representación realiza varias funciones, que en breve comentaremos, como producir emociones en el público, crear diferentes atmósferas, facilitar la comprensión del discurso, dar expresión al actor apoyando las acciones del personaje y contribuir al sentido del espectáculo.

Pavis (2000) destaca una observación sobre la función que desempeñan las coloraciones, en la que apunta que “dará cuenta del efecto que producen en el espectador y de la construcción del espectáculo” (p. 195). En este sentido, podemos afirmar que las tonalidades elegidas en *Cabaret Caracol* suscitan sensaciones produciendo un efecto en el espectador que construye el universo emocional de la obra. De este modo, las imágenes producidas serán más fáciles de comprender y estarán mejor ligadas.

Moreno y Linares (2002) afirman que “la luz nos permite controlar la percepción del espacio, los volúmenes, las formas y las texturas (...). Siempre en sintonía con la propuesta dramática, la luz contribuirá de una forma determinante a la creación de atmósferas y ambientes” (pp. 25-26). En base a estos conceptos, la puesta en escena de la luz de *Cabaret Caracol*, nos permite percibir los efectos puntuales o los cambios de atmósfera, la revelación de un sentimiento o la ocultación de una acción. A partir de su tratamiento nos preguntamos qué se ilumina y qué se esconde. Elige ilusionar o hacer desaparecer este o aquel elemento de la escenografía y de la puesta en escena, para crear espacios. Gracias a su fluidez y flexibilidad, confiere la tonalidad de la acción, asegura las transiciones entre escenas y coordina los restantes sistemas al ponerlos en relación entre sí. Es un recurso atmosférico que matiza el sentido de la obra.

Facilita la comprensión. Si el objeto iluminado de nuestra atención está bien contrastado, se reconocerá claramente. Es responsable de la comodidad o dificultad de la atención sobre un acontecimiento. Su tratamiento ayuda a entender cómo fluyen los demás componentes de la representación, pues como explica Pavis (2000): “la iluminación (...) une y colorea los elementos visuales (espacio, escenografía, vestuario, actores y maquillaje) confiriéndoles una determinada atmósfera” (p. 195).

Afecta al actor en su totalidad. Su energía puede quedar destacada o atenuada por el empleo de la iluminación, o puede reducirlo a una voz en la penumbra. Está puesta a su servicio. Con ella, se consigue poseer toda la capacidad expresiva del espacio y la acción. Partimos pues, de una concepción del actor como centro y portador de la actuación, con lo cual, debe ser reforzado con la luz.

Participa en la producción del sentido del proyecto. Sus funciones dramatúrgicas son: iluminar y comentar una acción, aislar a un actor del escenario, crear una atmósfera, facilitar la lectura de la puesta en escena, especialmente en lo que concierne a la evolución del argumento y de los sentimientos. Es uno de los elementos enunciadore de la escenificación, dado que comenta la representación y la constituye al marcar su recorrido. En relación con esta idea de dibujar la obra teatral, Calmet (2008) habla del cometido que ha de realizar el diseñador de iluminación, quien “tiene a cargo la organización visual del espectáculo, realzando, ocultando, sugiriendo, colaborando con el relato” (p. 106).

Concluidas las explicaciones de las funciones que realiza en este *show*, daremos paso a su aplicación en el contenido.

En la fotografía (Pujol, [s.f.]) se representa el espacio escénico de la banda de música, que está presente desde la entrada del público a la sala, momento en que se iluminan el centro del escenario y la propia banda (véase Figura 12), ocultando la escenografía. Ofrece pues, una atmósfera alegremente misteriosa de lo que nos queda por ver.



Figura 12. © Pujol

Comienza el espectáculo con una bienvenida que ofrece uno de los personajes situado en el centro del escenario. Los dos puntos de luz anteriores se abren hacia la escenografía. En este momento la iluminación realiza un comentario sobre el espacio escénico, que será utilizado para crear los distintos espacios dramáticos que tendrán lugar durante la representación. A la vez que estos dos focos de atención iluminados previamente (escenario y banda musical) se abren, descubriéndonos el resto de la escenografía, se intensifica el cenital central blanco que hay sobre el personaje del centro, que ahora es nuestro punto de atención. Este tratamiento resalta con mucha fuerza el color rojo de la escenografía y el blanco del traje. La iluminación sirve para revelar los sentimientos del personaje y para ocultar otros. Esto se efectúa mediante el paso de éste, desde el foco de luz que le da protagonismo hacia la penumbra, para poder confesar una realidad que le atormenta.

La imagen (Pujol, [s.f.]) deja patente la intensidad del rojo de la escenografía (véase Figura 13), que se utiliza como tinte recurrente para introducirnos una y otra vez en el ambiente del cabaret. Los colores rojizos de la iluminación se usan para proponer

atmósferas y espacios, e impregnan la escena en momentos cumbre de tensión de muerte, sangre y catástrofe.



Figura 13. © Pujol

En la siguiente escena, la luz está al servicio de los actores, destacando así su energía vital. Es la presentación del espectáculo llevada a cabo por dos de los personajes. En este momento el escenario se aclara y el foco de atención lumínica cambia y toma poder la parte superior de la escenografía roja. Al final, la luz se oscurece hasta centrarse en los dos personajes presentadores del acto para terminar en un oscuro total.

El tránsito hacia la escena siguiente se realiza con un progresivo aumento de la luz en el proscenio de la escena vacía. Aquí se reduce a los actores a una voz en la penumbra, mientras caen elementos del cielo hacia el proscenio. Cuando aparece el primer personaje (el intérprete), va aumentando la claridad en el escenario y se ve la escenografía y la banda de música, adquiriendo un gran poder el color rojo que impregna todo. A la llegada de los tres dictadores, que en la fotografía podemos reconocer (Pujol, [s.f.]), cobra potencia el escenario resaltando el blanco y negro de sus faldas. Esto sirve para crear el foco de atención protagonista de los personajes (véase

Figura 14). En la intervención textual de cada uno de ellos, se oscurece el espacio, dejando ver únicamente al que hace uso de la palabra en cada momento, reduciendo así el foco de atención. Durante el juego de la sangre, la escena entera se oscurece y se tiñe de rojo hasta el final para acabar en un oscuro total.



Figura 14. © Pujol

El cambio lumínico apreciado en la imagen (Pujol, [s.f.]) construye el espacio de las actuaciones de la *Troupe Corona*. En su presentación se usa una tenue iluminación de la escenografía, pero que permite resaltar poderosamente el color rojo de ésta, donde se sitúa la presentadora. Al ir apareciendo los personajes, el lugar toma un color rojo y azul, dando protagonismo colectivo a todos (véase Figura 15), igual que en el resto de sus apariciones, exceptuando a Afrodita y a Miguel de Molina, a quienes se dota de protagonismo individual.



Figura 15. © Pujol

Durante la copla de Miguel de Molina existen tres focos luminosos de atención: el coro, la banda musical y el cantante. La luz marca una diferencia entre estos tres focos, y lo hace dando un protagonismo especial al cantante, resaltando el contraste entre el blanco de su camisa y el abanico y el rojo del sombrero, la corbata y la escenografía. Aquí la luz (en menor medida que la música) interactúa con el personaje que canta, ofreciéndonos así el gag cómico.

La escena se transforma, el espacio se reduce a un círculo luminoso en mitad del escenario, dentro del que los intérpretes realizan sus acciones. Se crea una atmósfera de tierra, de campo abierto, de abismo...de nada. Es el momento de las figuras fijas que forman los actores con su cuerpo mientras interpretan las voces de los niños en el exilio a Rusia. La luz imprime sentido y personalidad propia a cada una de ellas, diferenciando cada foto fija e inmortalizándola. Un rojo tenue da una atmósfera de muerte a una imagen y, a otra, un color tierra con sombras de árboles que da la impresión de una noche de presos.

En las escenas vacías resalta la importancia de la banda de música (único elemento iluminado) como progresión dramática y, durante momentos como el del tango que muestra la fotografía (Pujol, [s.f.]), la creación de sombras sobre la escenografía (véase Figura 16) que permite digerir más fácilmente las imágenes sugeridas por el texto.

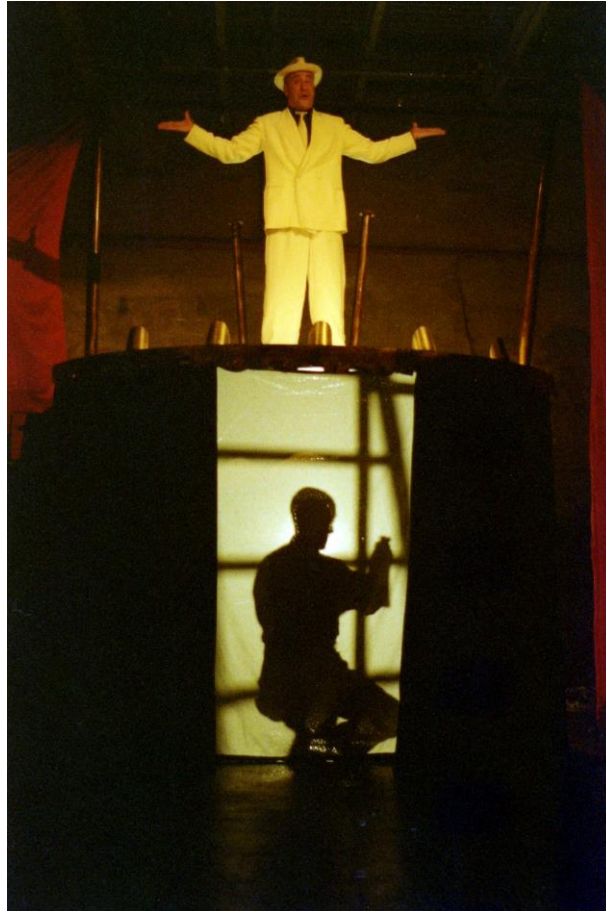


Figura 16. © Pujol

Se va creando la atmósfera de un largo, duro y pesado camino que recorre Ulises en busca de respuestas. La escena se oscurece, dejando sólo un foco de luz color tierra y sangre sobre el personaje y los que va encontrando en su viaje.

Se refuerza el sentido de Fassman con un azul en el escenario y el rojo de la escenografía. La atmósfera tiene su significado en el carácter irreal y onírico del que se llama a sí mismo adivinador de mentes. El azul se hace en toda la escena creando la

ilusión de la visión de una bola del mundo, que flota por el espacio entre las manos del personaje. Nada ostentosa, la luz clara del texto anarquista de Ulises no crea ninguna atmósfera, ni lleva nuestra atención a ninguna parte que no sea hacia el propio sentido del texto.

Vemos un nuevo espacio, el del barco, por medio de un único foco en el mástil sobre el que hay un marinero. Su función es apoyar y dar sentido a las acciones del personaje. Se va dejando al descubierto el barco. También se crea en el escenario el espacio del puerto donde esperan los pasajeros. Al zarpar, desaparece el puerto, dando total y única importancia al barco y a los personajes. También aparecen iluminados los músicos, que forman parte de la acción y amenizan la travesía.

Con muchos colores sobre el escenario, se elabora la isla a la que llegan. Durante la discusión de los actores sobre si marcharse a un refugio o no, al suceder el bombardeo, la iluminación separa dos puntos de vista sobre el conflicto: el de Ulises, y el del resto. Ulises se separa del grupo y una claridad le acoge, como si le devolviera a la tierra y a la realidad de la guerra (olvidada por un momento mientras actúan en el cabaret), mientras los demás permanecen en un ensueño azul lunar. La atmósfera oscura en la que Víctor queda solo en el escenario, actúa como desencadenante de la catástrofe que veremos en la escena siguiente, donde sobre la oscuridad, se proyectan las imágenes de muertos en la guerra, resaltadas en color rojo.

Durante el funeral que recrea la imagen (Pujol, [s.f.]), se centra la atención lumínica en la acción que sucede alrededor de las velas, resaltándolas y adquiriendo la escena una atmósfera de tranquilidad y paz. Se oculta toda la escenografía y hasta la banda de músicos. Sólo vemos el espacio atemporal del recuerdo con los actores del presente (véase Figura 17). En la canción final (ya sin música) se dejan ver tenuemente la escenografía y la banda de música, que recuerdan al pasado.



Figura 17. © Pujol

En la despedida vuelve la atmósfera de ensueño de introducción al cabaret, que nos transporta al principio del espectáculo, pero desde la perspectiva del presente, desde la vuelta a la realidad sabiendo que ya todo pasó. El color azul sobre el escenario ahora vacío, (porque los actores despiden sobre la escenografía), nos muestra el carácter onírico del sentido de ese escenario, muestra el espejismo que acabamos de presenciar y la confirmación a las palabras de uno de los actores: “Todo lo que han visto aquí no existe, es un espejismo”.

4.2.6. Música

Como argumenta Pavis (2000): "no se trata de examinar la música y su recepción en sí mismas, sino el modo en que la puesta en escena las utiliza y las pone al servicio del acontecimiento teatral" (p. 149). *Cabaret Caracol* es un espectáculo donde la música escénica tiende a insistir en la integración de las percepciones visuales y auditivas, que es la consecuencia de una fusión de la mirada y la escucha, y proporciona una atmósfera emocional que ilumina el gesto y la interpretación del actor.

Está presente en todas las escenas y compone por sí sola muchos de los números. La música y el juego de los actores se integran, son compañeros que se desarrollan y se completan en el espectáculo. Los elementos verbales y musicales son partes integrantes de la producción global y resulta una fuente visible, pues la banda está presente continuamente en el escenario, formando parte de la acción. Los músicos son tres personajes más de la trama. La partitura sólo se produce fuera del universo dramático, cuando sirve de acompañamiento al poema final. En ese momento la banda no está ya iluminada, ni se muestra como personaje de la ficción, porque forma parte del pasado.

Realiza cuatro funciones en *Cabaret Caracol*, que a continuación localizaremos en el texto escénico: ilustra y crea atmósferas reforzando la situación dramática; puntúa los tiempos fuertes de la puesta en escena; produce acciones; e instaura una estructura de *leitmotiv*, código de reconocimiento que provoca la espera de la melodía.

La música en *Cabaret Caracol* funciona como acompañamiento para presentaciones, textos y despedidas. También se utiliza para apoyar las acciones de los personajes y sus gestos; para crear atmósfera; imprimir ritmo a la escena; fortalecer la acción y ayudar al sentido dramático de la escena.

En el juego de la sangre que tiene lugar en el número de los dictadores, ambienta la escena durante todo el juego y puntúa el tiempo fuerte de ésta, que se produce al final de las técnicas de exterminio, donde la música va *in crescendo* hasta llegar a tomar protagonismo sobre el texto.

En los momentos en que la melodía acompaña al texto dotándolo de sentido, lo comunica al espectador según el carácter sugestivo de la música y fortalece el estado de ánimo del personaje. En dos de los números sexuales de la *Troupe Corona* basados en el gesto, la música que acompaña es la que imprime el ritmo a la acción.

Existen varios casos en que está motivada por un personaje que canta, como son los ejemplos de la *troupe*, el tango de Osvaldo Minetti, el barco Revolución, la isla

Utopía y cuando el público se está marchando de la sala. En la copla funciona como antagonista. Se establece una relación entre el cantante y la música, que da lugar al gag del número. En cuanto a los momentos en que la música realiza un *leitmotiv*, existen tres ocasiones para ello:

La primera es durante la entrada a público, en el que suena una música de ensueño que introduce al espectador en la atmósfera de la magia del cabaret. Esta misma vuelve a sonar de modo recurrente durante el número final de la isla Utopía, donde se crea la atmósfera mágica del mundo ideal que se anunciaba al principio, puntuando así el sentido global de la obra.

El segundo momento se realiza durante la presentación, con una música desenfadada que causa un efecto de repetición y de familiarización en el espectador y conecta con la despedida del espectáculo, donde se vuelve a oír la misma melodía, proporcionando un efecto de progresión dramática.

Y por último, se localiza en la presentación de la *troupe*, donde caracteriza y relaciona a los personajes en una determinada situación, lo que funciona en el público como una tabla de orientación. El espectador reconoce así, a los miembros de un mismo grupo cómico en distintas apariciones.

4.2.7. Lenguaje dramático

El lenguaje dramático es la composición del texto y de su montaje, completada por la decodificación de los signos desplegados en el escenario.

Cabaret Caracol se basa en la utilización de cuatro lenguajes: principalmente el del cabaret, que se sirve de los medios de expresión del color, la música, las canciones, el humor, la sátira social y política, la danza y el mimo; de la intertextualidad; del subtexto; y del fotográfico. Todo ello en un uso muy personal que configura un lenguaje propio. Comenzaremos revisando los componentes que forman el lenguaje de cabaret.

El cabaret como género se popularizó en París a finales del siglo XIX (como evolución del *café-concert* nacido con la Revolución Francesa) y en Berlín durante el período de entreguerras, como espectáculo contestatario y vanguardista para representar el espíritu del pueblo revolucionario, adquiriendo un carácter social. En los primeros años posteriores a la Revolución Rusa (1917), el teatro fue empleado como un poderoso medio de expansión y propaganda política. El compromiso del teatro político, como lo es *Cabaret Caracol* y como lo fue el cabaret, consiste en ser espejo de su tiempo. Piscator creó en 1919 el Teatro Proletario, grupo teatral de agitación, que fue un instrumento de la lucha de clases. Su meta no era producir arte, sino activar la propaganda y su lugar de acción eran las salas y los locales de reunión de los barrios obreros berlineses.

El cabaret rescata la influencia del circo y las variedades, combina la música, la danza, la canción, los humoristas, los ilusionistas y otras artes escénicas. Son espectáculos atrevidos, políticos y sexuales. Las canciones tratan temas amorosos, eróticos, de crítica social y sátira política. Este tipo de espectáculo nació como apoyo a la revolución y vinculado a una realidad social, que tuvo su época dorada entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

Luengo (2013) destaca el papel de las artistas dentro del ambiente de este fenómeno del cabaret, como “profesionales y mujeres independientes más allá de lo económico” (p. 7), pues reivindicaban libertades poniendo en entredicho la moral de lo establecido y, exponían la sexualidad sin tapujos.

Siempre que exista una necesidad de rebelión contra la realidad establecida, tendrá su razón de ser. La gente asistía a estas veladas para denunciar lo que en la calle no podía, para evadirse de la realidad, para respirar libertad, para celebrar un instante de vida, porque era el momento de avivar los deseos del alma y reanimar los sentidos. En esta dirección, Luengo (2013) apunta:

La liberación del espíritu se alcanza en una atmósfera de música, alcohol y sexo, pero sobre todo de transgresión a la norma del discurso dominante, dentro del cual las mujeres consiguieron abrir consciencias con su proceder, (...) y forjando nuevas libertades en un espacio nocturno eminentemente masculino. (p.5)

Lejos del sentido de estricta diversión que en algún momento alcanzó el cabaret, la obra que nos ocupa, se pone en pie con un sentido crítico y denunciador de la sociedad política a través de la desvergüenza, la sátira política y un espíritu revolucionario y libertador. El recrudecimiento de las guerras vuelve a dar sentido a lo que el cabaret significa.

Por medio del color y la diversión de las animosas canciones y graciosos números cómicos, se hace sentir al público la terrible pérdida que provocó en nuestro país la Guerra Civil. Se muestra la vitalidad de esas gentes para sobrevivir y volver a hacer la función para un público absolutamente cómplice, en medio del asedio de la ciudad.

Como ya se expuso, la melodía y las canciones van tejiendo los demás elementos escénicos. La música en directo se hace indispensable para concebir este proyecto. Introduce al público en cada ambiente emocional requerido por la dramaturgia por medio de su poder de sugestión, y va guiando el recorrido de la obra. Hila las escenas y marca el final de un sentido para proponer otro distinto.

Los números compuestos por canciones son en un primer ataque desenfadados, divertidos, luminosos y vistosos, pero que en su trasfondo hacen una crítica al sistema de gobierno autoritario, siempre a través del humor. La música y las canciones nos despiertan de nuestra amnesia de cuarenta años de letargo, recordando a todo aquel que luchó y cayó en la guerra detrás de un sueño perdido: la República. A través de las canciones se plantea la libertad de actuación, de expresión sexual y el derecho a la igualdad del ser humano como principios básicos de la vida. La homosexualidad y la

prostitución aparecen con entera naturalidad, abriendo un debate en la mente del espectador para cuestionar la hipocresía cívica de la sociedad. Se denuncia la barbarie de las decisiones de unos pocos que juegan con la vida de las personas, se penetra en el subconsciente de las masas, se reflejan las inquietudes de una sociedad, sus deseos de construir un mundo más justo y el miedo de no encontrar su identidad.

El humor es un ingrediente muy importante para el desarrollo del lenguaje en *Cabaret Caracol*. El humor siempre deja en el inconsciente algo por descifrar. Siempre puede expresar una cosa para querer decir otra. La forma puede ser amable, pero el fondo siempre es duro. Este es el humor que navega por el sentido del espectáculo. La ironía y la sátira están presentes para mostrar una cruel realidad, una masacre, un atentado contra la humanidad. Resulta irónico ver a cuatro personajes haciendo transformismo y a dos personajes en calzoncillos, todos ellos vendidos al público y disimulando para tranquilizar a todo el mundo con argumentos pueriles, mientras vuelan aviones enemigos sobre sus cabezas, suena la sirena y caen las bombas. También es burlón el juego de interpretar a compañeros muertos o desaparecidos para mantener vivo el espectáculo. Igual de punzante se hace que una banda de música, cada vez menos numerosa por los que caen en la guerra, siga tocando hasta el último momento, mientras tiene lugar un bombardeo a su alrededor. Mordaz es también la aparición de un personaje, maravilloso para la ilusión del alma, que es un adivinador que aloja en su mente las respuestas a todas las preguntas de la humanidad y que tiene el mundo entre sus manos, para que al final se quede solo, bailando en la oscuridad a la espera de la muerte. Caústica del mismo modo resulta una alabanza a la vida en un velatorio. Sin embargo, todo esto es necesario. No es más que una cuestión de supervivencia y una lucha por conservar la dignidad. Las explicaciones de estos aspectos irónicos, burlones, punzantes, etc. que aparecen en la obra y que, en definitiva, resultan grotescos, son cuestiones que plantea Pavis (1998):

El grotesco es un arte realista, puesto que en él reconocemos el objeto intencionalmente deformado. Afirma la existencia de las cosas al mismo

tiempo que las critica (...), este cómico áspero paraliza la recepción de un espectador que nunca puede reír o llorar impunemente. (p. 228)

La vía de la sátira política se ejerce para recrear una parodia de la reunión de los tres dictadores, donde la fotografía (Pujol, [s.f.]) permite ver a Hitler, Franco y Mussolini. Son tratados como enanos y absolutos mentecatos (limitaciones físicas y mentales), incluso Franco es manipulado por su intérprete como si fuese una marioneta (véase Figura 18).



Figura 18. © Pujol

Por medio de la danza, la bailarina de la fecundidad acompañada de canto y percusión, nos sugiere una pérdida de identidad y su consecuente búsqueda a través de la procreación. Este baile es una salvación por medio de la capacidad de concebir vida. Es una esperanza de vida a partir de la muerte. La danza cobra importancia empleada en el teatro, como Oliva y Torres (2000) reflexionan, porque “la música, la palabra y la danza proyectan, multiplicando, el mensaje de la obra, lo que no habría conseguido por sí sola la palabra y el cuerpo de los actores” (p. 439).

Los actores trabajan muy cercanos a las técnicas del mimo. Entendiendo por mimo, la manera de “contar una historia a través de gestos, sin palabras (...). El mimo tiende, pues, hacia la danza, es decir, una expresión corporal liberada de todo contenido figurativo” (Pavis, 1998, p. 293). Con estos medios se construyen los números de la *Troupe Corona*, a quienes observamos en la imagen en una interpretación de lenguaje gestual (Pujol, [s.f.]). Sirva como ejemplos las narraciones mímicas de todas sus canciones (véase Figura 19).



Figura 19. © Pujol

La presentación de los personajes de este grupo cómico, está elaborada desde la perspectiva del *clown*. Esta es la palabra más reconocida empleada en teatro para denominar al payaso,

...que está sumergido en la tragedia humana, en la incomprensión del mundo y en su duelo con éste. Lo trágico, lo grotesco, lo dramático, la desesperación y precariedad humana están muy cerca de él. En esta forma de interpretación, la lágrima está siempre rozando la risa. Ésta es la lógica absurda del personaje. Esta práctica es la elección que expone al

actor-personaje a la evidencia de sus capacidades de sinceridad y verdad interpretativa. (Piris, [s.f.], p. 3)

Los miembros de este grupo tienen conflictos con ellos mismos que les enfrentan con el mundo, incapaces de resolver por iniciativa propia. Son gente con problemas que muestran su desazón al público y si alguna vez lograran una victoria, también compartirían ese audaz triunfo con el espectador. Esto es lo que nos hace reír, el combate consigo mismo y su actitud ante la desesperación. El público ríe de aquello que ve y se identifica con la situación que vive el personaje, y distingue en éste la torpeza con la que lo afronta. El público se siente por encima del personaje a quien define como frágil o estúpido, pero no obstante, también sospecha que pudiera ser de otro modo y tal vez él mismo no ser tan capaz como imagina, y esto le da miedo.

Hasta aquí se han visto diversos aspectos relacionados con el lenguaje del cabaret, pero la obra también muestra las referencias y la intertextualidad como formas de lenguaje dramático. A través de ésta se construyen imágenes en la mente del espectador que apelan al inconsciente, evocando la presencia de una ausencia. Estos elementos intertextuales están relacionados con el olvido y el inconsciente. En ningún momento vemos escenas de agresividad durante el desarrollo del espectáculo, sin embargo, las imágenes construidas a partir del empleo de este lenguaje, sí son de gran dureza y agresividad. La agresividad no está explícitamente formulada, sino implícitamente.

La elección del estampado de las faldas que visten los personajes de los tres dictadores, como ya se expuso²⁴, evoca el *Guernica* de Picasso, construyendo en nuestra imaginación, en relación con la escena y sin necesidad de mostrarla explícitamente, la monumental catástrofe que sufrió esta población civil durante la guerra y cuyos responsables, se presentan ahora alegremente ante nosotros. El poema final interpretado con gran sensibilidad por los cuatro actores del presente durante el funeral, llama a la memoria colectiva reconstruyendo un recuerdo de gran dureza y agresividad.

²⁴

Véase apartado Referencias e intertextualidad, p. 109-111.

Otro lenguaje que juega un papel importante es el del subtexto, que según plantea Pavis (1998):

Es aquello que no es dicho explícitamente en el texto dramático, pero que aparece en la interpretación del actor, que da al espectador la luz necesaria para una buena recepción del espectáculo y deja entrever una perspectiva inexpresada del discurso, una presión detrás de las palabras. (pp. 431-432)

Es lo que da sentido a cada palabra. La canción de Afrodita y la de Miguel de Molina, por ejemplo, hacen un alarde implícito a la prostitución y a la homosexualidad²⁵. El discurso de Ulises es en el fondo un comunicado anarquista, una declaración de ideas políticas antiautoritarias y antifranquistas desde una perspectiva libertaria, una reivindicación de la República como forma de Estado y una abolición de la Iglesia y su falsa moral²⁶. Las canciones del barco y la isla, son una abolición de cualquier forma de gobierno, una declaración de la libertad individual y el derecho natural del individuo sobre sí mismo, como única forma de vida en sociedad²⁷.

Por último, reconoceremos en la obra el uso del lenguaje fotográfico. Durante las voces de los niños en el exilio a Rusia, se recurre a este lenguaje para mostrar la desolada y desesperada situación de la guerra. Las imágenes son fotos fijas compuestas por figuras inmóviles, que forman los cuerpos de los actores y son construidas por diferentes tratamientos de luz. Cada foto muestra un aspecto del panorama de la contienda. Se trata de imágenes narrativas. Es destacable el uso de proyecciones de fotografías de guerra, como recurso que imprime veracidad al discurso dramático.

Como decíamos al principio, el tratamiento del lenguaje del cabaret ayuda a poner la realidad bajo el espejo deformante del teatro. Los recursos cabareteros se

²⁵ Véase el apartado de Canciones, pp. 136-138.

²⁶ Véase el texto en el apartado Temas secundarios: búsqueda de respuestas, p. 96.

²⁷ Véase apartado Canciones, pp. 142-144.

entremezclan durante todo el espectáculo: música en directo, coreografías, canciones, temas políticos y sexuales, mimo... El cabaret como lenguaje para contar esta historia de terror cómico. Su esencia es la variedad de técnicas y enfoques. En estos recintos que tuvieron su apogeo en los años treinta en muchas ciudades de todo el mundo, se podían escuchar canciones, ver malabaristas, números de magia... El cabaret usa todos los recursos del intérprete y del lenguaje escénico al servicio de la crítica sarcástica y el análisis humorístico. El cabaret siempre estuvo muy comprometido con el ser humano, lo social y lo político. La libertad que permite a la hora de abordar estos temas, era y es enorme.

4.3. Análisis de la puesta en escena

Analizados de manera individual todos los elementos constituyentes de la obra, daremos paso al estudio de sus relaciones como partes de un todo más amplio. La puesta en escena proclama la subordinación de cada arte a un todo armoniosamente controlado por un pensamiento unificador. En la obra que nos ocupa, los distintos componentes de la representación son organizados por el director, quien decide el vínculo entre los diversos elementos escénicos que participarán del sentido global del espectáculo. Este hecho atiende a la importancia de la labor del director escénico como director de orquesta de un todo, dicho en palabras de Craig (1999):

... mi creencia en el renacimiento del arte del teatro se basa en mi creencia en el renacimiento del director escénico, y que cuando haya comprendido el uso correcto de actores, escenografía, vestuario, iluminación y danza, y por medio de ellos se haya adueñado de la capacidad de interpretación, adquirirá entonces gradualmente el dominio de la acción, la línea, el color, el ritmo y las palabras. (p. 93)

La puesta en escena de *Cabaret Caracol* forma una estructura en la que cada elemento se integra al conjunto, en la que nada es dejado al azar y todo posee una función conjunta. Los movimientos, los gestos, las actitudes, el acuerdo de las

fisonomías, las voces, los silencios y la compenetración de la música y de la luz con la acción dramática, son la totalidad del espectáculo escénico que emana de un pensamiento único que lo concibe, lo regula y lo armoniza. El director hace que reine entre los personajes este vínculo, esta sensibilidad recíproca, esta misteriosa correspondencia de las relaciones entre los elementos de la representación, que juegan en la puesta en escena y dan el sentido al espectáculo.

En este proceso, el director guía a los actores en sus propuestas escénicas. Su propósito no es realizar una idea, sino despertar y organizar la actividad productiva de los actores y el resto de colaboradores que llevarán a cabo la puesta en escena. Los ensayos no consisten en hacer tragar por fuerza una idea establecida en la cabeza del director, sino en poner a prueba la imaginación y el oficio de los actores y demás colaboradores, cuya implicación es la de creadores activos. De esta manera, todos son diseñadores del proyecto, ocupando el intérprete un lugar privilegiado en la puesta en escena, correspondiendo con la propuesta de Appia (1999):

... al teatro venimos a presenciar una acción dramática. Es la presencia de los personajes sobre la escena la que motiva esta acción: sin personajes no hay acción. El actor es, pues, el factor esencial de la puesta en escena: es a él a quien venimos a ver, es de él de quien esperamos la emoción y es esta emoción lo que hemos venido a buscar. Se trata, pues, a toda costa de basar la puesta en escena sobre la presencia del actor, y para conseguirlo, de liberarla de todo aquello que esté en contradicción con esta presencia. (p. 59)

Esta idea es algo recíproco, porque la puesta en escena está al servicio del actor, porque el actor está al servicio del concepto del espectáculo, asimilado durante las investigaciones y el proceso experimental que tuvo lugar en los ensayos. La puesta en escena es aquí una práctica artística estrictamente imprevisible desde la perspectiva del texto, puesto que en la fase de preparación anterior, no se toma como

punto de partida. De este modo, resulta una puesta en presencia de las diversas prácticas escénicas (luz, música, gesto, voz, plasticidad...).

Al encuadrarse el espectáculo dentro del marco de la Guerra Civil Española, la puesta en escena hace una reconstrucción histórica, que no arqueológica, ya que no se preocupa demasiado por la exactitud y procura relativizar la perspectiva y encontrar un argumento que nos afecte directamente, adaptando las situaciones, los personajes y los conflictos a nuestras necesidades. Pretende establecer un vínculo con lo real-social.

No existe en *Cabaret Caracol* una estructura dramática convencional, sino que existe el *show*, sólo ideas para los números y poco a poco, durante los ensayos, va surgiendo la dramaturgia. La función parte de una idea, que es hacer un espectáculo en el que cuatro actores supervivientes durante la Guerra Civil, defienden el *show* hasta el final. No hay ninguna implicación psicológica en la construcción de los personajes, el tiempo se emplea en entrar en el terreno de la obra y no en la psicología.

El trabajo del director es mantener al grupo unido y guiarlos por un mismo camino, acotando el espacio de búsqueda de los actores, cuyo objetivo es mostrar la pérdida. El pensamiento único que da sentido al proyecto es mostrar esa pérdida que generó la guerra, a través de cuatro actores supervivientes que defienden el *show* hasta sus últimas consecuencias. La armadura de la propuesta va surgiendo de los procesos de improvisaciones que tienen lugar durante los ensayos.

Antes de abordar el análisis en profundidad de *Cabaret Caracol*, haremos un recordatorio de la estructura externa mencionada en puntos anteriores, dividiéndola en las tres partes que componen la obra enmarcadas por la entrada y salida del público a la sala: entrada del público; primera parte (presentación) compuesta por una bienvenida por parte de uno de los personajes y por la presentación del *show* protagonizada por dos de los personajes; segunda parte (desarrollo de los números) compuesta por los nueve números y sus dos interrupciones por los aviones enemigos al acecho y por el bombardeo, divididos en dos bloques por el giro del tema; tercera parte (epílogo)

formada por el funeral y la despedida del espectáculo por parte de cuatro actores del presente; salida del público.

Expuesto esto, daremos paso al estudio de *Cabaret Caracol*, escena por escena, analizando la conjunción de los diversos elementos escénicos que componen la representación para darle su sentido global.

Entrada del Público

El espectáculo se pone en marcha desde que la sala abre sus puertas para que vaya entrando el público. La luz de sala está encendida. El centro de la escena está iluminada, pero vacía. Es el lugar que queda a la espera para ser ocupado por el personaje que más adelante dará la bienvenida al público, que ahora se está acomodando en sus asientos. También está iluminada la banda de música situada en el lateral derecho del escenario. La iluminación deja al descubierto estos dos focos de atención en el escenario y oculta la escenografía. Mientras que el público ocupa sus asientos, es atendido por un personaje vestido con delantal blanco portando una bandeja y que habla en un español con acento húngaro. Es el camarero del cabaret encargado de recibir al público. Hay también por allí un personaje vestido con traje de chaqueta y sombrero blanco. Le vemos en una actitud organizadora, lo que nos sugiere que fuera el maestro de ceremonias o el dueño del local.

Predomina la claridad del centro del escenario y el rojo que desprende la tela roja que hay colocada detrás de los músicos, que más adelante descubriremos que forma parte de la escenografía. La banda de música, a la vista de todos, está tocando una alegre melodía (sin voz), que constituye un *leitmotiv*, puesto que durante el número final vuelve a sonar con una letra esperanzadora y libertaria que invita a soñar despiertos, devolviéndonos la sensación provocada en este principio, que evoca un lugar para la evasión de la realidad, la relajación de la moral, la libertad, la diversión y el entretenimiento. Ésta es la atmósfera que se crea ya desde la entrada misma del público.

Todos estos elementos escénicos puestos en pie, nos dan las pistas del lugar en el que estamos. Sin duda es una sala de cabaret: el recibimiento de un camarero, la luz roja característica de estas salas, la música en directo alegre y desenfadada, un escenario vacío, sin escenografía y la relación entre personajes y público. Sabemos que es un cabaret y eso nos lleva directamente a ubicarnos en la década de los años treinta, época de apogeo del cabaret, aún no se sabe de qué país. La indumentaria de los personajes que hasta ahora se han dejado ver, también nos sitúa en la década de los treinta.

Reconociendo el lugar, nos podemos hacer una idea de lo que vamos a presenciar: humor, sexualidad, canciones, música, crítica social y política...una rebelión.

Bienvenida

Para esta escena, los dos focos de luz anteriores se abren hacia la escenografía. Ya no se oculta nada en el escenario. Podemos ver esa escenografía que evoca, a la vez, un caracol gigante y un barco lleno de luces. Ahora resalta con mucha fuerza el rojo de las velas del barco, que proporcionan una atmósfera cálida. El foco que ilumina un gran círculo en el centro del escenario cobra intensidad para alojar a Lazlo y Nicolás (el maestro de ceremonia) en la fotografía presentes (Pujol, [s.f.]), a la vez que la música del recibimiento del público cesa. Estos cambios de luz y de sonido indican que el espectáculo va a dar comienzo y sugieren expectación. Éste es el momento en que los dos personajes ocupan el centro iluminado y nos presentan el conflicto que se desarrollará más adelante (véase Figura 20). El conflicto se plantea con los dos personajes en el centro del escenario hablándose al oído antes de comenzar y sólo escuchamos por parte del camarero “no te vayas muy lejos, no vaya que te *nesesite*”. A continuación, el personaje coordinador se lleva la bandeja del camarero, da unas indicaciones a la banda de música y nos deja con el camarero Lazlo Beresi. Hasta aquí la presentación del conflicto y la de los dos personajes vistos hasta ahora: el camarero del cabaret y el coordinador que da indicaciones al primero y a la banda.



Figura 20. © Pujol

Lazlo queda solo y muy nervioso en el escenario, y junto con la frase que ha pronunciado antes, nos indica que tiene un conflicto interno. La iluminación resalta con mucha intensidad el color blanco de la indumentaria de los dos personajes y ahora, quedándose solo el camarero, resalta el blanco de su delantal y del trapo que lleva entre las manos. En su discurso inicial, este personaje nos da la bienvenida a la sala, nos presenta a sus compañeros que han asomado por una de las velas de la escenografía, y se presenta él mismo:

Muy buenas noches señoras y señores, caballeros y señoritas, soy Lazlo Beresi y soy la camarera *ofisial* de *Cabaret Caracol*. Bien, hoy estoy muy contenta. Hoy va a ser el primero, eh, no teman. Es el primero y también el último día que yo voy a estar en la presentadora del show, eh. Hoy es que es un día muy *especial*. Me gusta mucho estar aquí delante de ustedes y también con mis amigos Nicolás de la Peña y Salomé de la Peña, y también mi amigo Víctor Polop y mis amigos también de la orquesta fabulosa Jaroslaw, Óscar y Aníbal, eh. (Peñafiel, [s.f.])

Con esto tiene lugar la presentación de los personajes y músicos que van a participar en el espectáculo y nos confirma que, efectivamente, nos encontramos en un cabaret. El nombre del personaje, su acento y su manera de construir las frases nos indica que no es español. Su interpretación nerviosa, jugando continuamente con el trapo que lleva y mirando angustiado a sus compañeros, confirma la existencia de un conflicto que aún no sabemos. Es ahora cuando el personaje sale del foco de luz para darnos a conocer el conflicto que le atormenta, la situación real y su identidad:

Y para mí, Ulises Corona, de la *Troupe* de los Corona, ya saben, equilibristas, trapevistas, cantantes, bailarines y en general domadores también, eh. Verán, es que yo hoy estoy sustituyendo a Lazlo, que era el camarero y que ya no está. Verán, esto es muy complicado, la guerra nos tiene...hace poco éramos treinta y siete y... (Peñafiel, [s.f.])

En la penumbra es donde se muestra la realidad: su conflicto interno de no querer entrar en el juego de interpretar a los muertos, enfrentado al resto de sus compañeros que le persuaden para continuar con el espectáculo, provocado por el conflicto externo de la guerra y la necesidad de llevar a cabo el *show*. A continuación, Ulises vuelve a su personaje para ubicarnos en el Madrid de 1938, presentarnos la situación de guerra, hacer un homenaje a ese componente muerto que hoy celebra su cumpleaños y abrirnos las puertas del cabaret. Con esto, entendemos que el juego de interpretar al elenco de difuntos ya está en marcha y que en eso se basará la obra. Cuando Ulises vuelve a encarnar su personaje, habla de la siguiente manera:

Está bien, señoritos y señoritas. Hoy es un día muy mucho, mucho *especial* para mí aquí delante de todos ustedes, aquí en Madrid el *diesiocho* de noviembre de 1938. Es el día del cumpleaños de Lazlo Beresi. Hoy es mi cumpleaños. Es para mí un honor... (música y sus compañeros cantan el cumpleaños feliz). Pero eso es de Hungría. *Bastisis, bastisis*. (Cambia la música). Es que vosotros no sabéis una cosa que yo sí sé. Es que mis amigos *de la* público no saben húngaro. Ellos no pueden

cantar en *Hungría*, no pueden. Pero sí pueden cantar en *española*. Era una broma mía de cantar en húngaro si ellos no saben. Pues claro, podrían cantar en *española*. Olé. *Española* me gusta mucho. Así, suave, como en las montañas de Hungría. (Música y cantan todos en español el cumpleaños feliz). A mí España me gusta *mucha*. Es la primera *ves* que *selebro* mi cumpleaños aquí en España. Muchas *gracias*, cantan ustedes muy bueno. Por *sierto*, estamos buscando cantantes para la orquesta, así que si quieren. Era una broma mía de Hungría. Bien señores, hoy me gustaría *mucha, mucha, selebrar* mi cumpleaños con *todas vosotras*. Pero hoy tengo dos *notisias* que darles. Tengo una *notisia malo* y una *notisia bueno*, pero *muy bueno, muy bueno, muy bueno*, eh. Veamos, la primera *notisia es malo* y *dise* que no tenemos nada en la despensa para festejar mi cumpleaños, ya saben, la guerra nos tiene *vasío* completo. Pero tenemos una *notisia buenísimo, buenísimo*. La *notisia más bueno* es que hoy, señoritos, tenemos el menú más bueno que podemos *ofreser*. Hoy tenemos de primer plato aroma de cabaret, de segundo plato tenemos *lus* de cabaret y de postre alma de cabaret. Así es que señoritas y señoritos, *celébrenlo*, alégrense como seres humanos y sobre todo *vasso vakie halo* o lo que es *la misma*, ojalá brillen vuestros ojos. Esto lo *desía* mi madre cada mañana en *la* desayuno. Espero que disfruten, ríanse cuanto puedan y diviértanse. Nos vemos dentro de un *momenta*. (Peñafiel, [s.f.])

Después de esta intervención, cambia la música; que tiene una función de acompañamiento a los personajes que cantan el cumpleaños feliz; y durante la última parte del monólogo, crea un ambiente romántico y soñador del cabaret que Lazlo presenta.

Esta primera escena desempeña la función de presentación de los personajes, la situación, el lugar y el conflicto. Son siete los personajes reales que realizarán el espectáculo (Nicolás, Salomé, Víctor, Ulises y los tres músicos) y con la intervención del camarero Lazlo Beresi (personaje muerto o desaparecido), queda planteada la idea

de la necesidad de interpretar al elenco que ya no está para hacer el *show*. Nos ubicamos en 1938 (plena Guerra Civil Española), en la ciudad de Madrid y en una sala de cabaret llamada *Cabaret Caracol* de la mano de Ulises, que a su vez interpreta al camarero. Se nos presenta la situación de guerra donde no hay nada que ofrecer, nada vivo, nada excepto la magia del cabaret.

Se comienza con el planteamiento del conflicto externo que mueve la acción: la guerra, que desencadena el enfrentamiento de dos objetivos que se mantienen a lo largo de la obra: continuar con el espectáculo (objetivo llevado a cabo por todos los personajes) y abandonarlo para sobrevivir (objetivo perseguido por Ulises). Dicho conflicto también provoca la necesidad de representar al elenco de difuntos, que antes eran treinta y siete y ya sólo quedan siete. Esta premisa introduce el tema de la memoria histórica como parte de una realidad que tuvo lugar y de la que hay que partir para seguir construyendo vida. La bienvenida plantea el conflicto de la guerra, de la supervivencia tanto física como de la dignidad artística y personal y el tema de la memoria histórica.

La utilización del festejo del cumpleaños y las canciones cantadas en húngaro y en español, establecen una relación entre vida y muerte, entre difuntos y supervivientes, entre guerra y paz. Se festeja el cumpleaños de un muerto, lo que redundaría en la idea de revivir la memoria y realiza una doble celebración de vida en un marco de muerte: el festejo de la vida que fue y ya no existe y la de los que aún sobreviven.

Presentación

Al final de la primera escena, el camarero abandona el escenario y la luz de sala se apaga, al mismo tiempo que la música cambia a otra melodía que acompaña a la presentación que harán los personajes que ahora aparecerán. La iluminación cambia el foco de atención. El cenital se va y se aclara el escenario, donde desempeñarán su cometido los personajes. Toma poder y protagonismo la escenografía (en cuanto a luz se refiere), por donde saldrán y comenzarán a transitar los personajes que realizarán la

presentación. Los cuatro personajes que ya conocemos (Nicolás, Salomé, Víctor y Ulises) salen a escena por distintas partes de la concha del caracol gigante que forma la escenografía, presentando el espectáculo que vamos a ver a continuación. Por su parte, Nicolás y Salomé, los maestros de ceremonia que aparecen en la imagen (Pujol, [s.f.]), conducen las presentaciones (véase Figura 21).



Figura 21. © Pujol

La escena tiene la función de presentar los números, de ubicarnos en un cabaret que acabará por desaparecer por causa de la guerra, de hacernos saber que los muertos cobrarán vida para revivir la memoria histórica e introduce el tema de la muerte como detonante para seguir luchando. Reproducimos a continuación el texto de presentación:

Nicolás: Señoras, señores, desde las entrañas bienvenidos.

Víctor: Somos tumbas que caminan y eso nos llena de vida.

Ulises: Todo lo que van a ver aquí hoy está fulminado, o acabará por estarlo algún día.

Nicolás: Cabaret Caracol tiene el gusto de presentarles a su amplio elenco de difuntos y supervivientes.

Salomé: Disfrutaremos de la velada con la Banda del Diablo, nuestra diezmada orquesta cuyos únicos supervivientes son: el contrabajista bicéfalo Aníbal Matarín, al clarinete, flauta, *baralaika*, guitarra y percusión, el polaco tropical Jaroslaw Olkievich, y por fin, el inaprensible pianista brillante y transparente Óscar Oliver.

Nicolás: Nos crecerán los enanos, subirán hasta las alturas imperiales para escupir metralla contra los “salva patrias”.

Salomé: La *Troupe* Corona nos ofrecerá desde su panteón familiar, lo más granado del repertorio erótico. Una *Kermesse* de amor libre.

Nicolás: Viajaremos a Samarcanda para conocer a la danzarina constructivista que sucumbió al sultán de Persia, para después fugarse con su tesoro y donarlo al Socorro Rojo. Salomé de la Peña.

Salomé: A continuación noticias frescas con el comando Kropotkin, de acción radiofónica.

Nicolás: Si tu vida está abrasada, escucha la voz que llega del Edén. El Gordo Burman nos llevará en su barco Revolución a los mares del sur.

Salomé: Bienvenidos a Cabaret Caracol. En nuestra concha cabéis todos.

Nicolás: La mesa está puesta, comed hasta reventar.

Los dos: Salud. (Peñafiel, [s.f.])

Nicolás y Salomé de la Peña hacen un recorrido por todos los números y una detallada descripción de los músicos y sus instrumentos. La música acompaña el texto introduciendo los temas musicales de cada número. Al final, la escena se oscurece y la luz se centra en estos dos personajes, hasta que se hace el oscuro total. La indumentaria formada por traje de chaqueta con tirantes típicos de los años treinta y el sombrero borsalino o fedora también típico de los treinta, nos sitúa en la época de la Guerra Civil Española.

Dictadores

Se comienza partiendo de un oscuro que marca la diferencia entre las presentaciones del cabaret y el comienzo de los distintos espacios que se proyectarán durante el espectáculo. Lentamente se va haciendo la luz en proscenio y la música llena el lugar vacío, reduciendo a una mera voz a los personajes que desde fuera hablan, mientras caen del cielo cayendo clavados en el suelo, como si fueran misiles, detrás de cada voz, unos dardos con la figura del respectivo símbolo político (la cruz gamada, el yugo y las flechas y el fascio) de cada uno de los dictadores que hablan (Hitler, Franco y Mussolini). La elección de un misil detrás de cada voz, hace culpable de tal hecho real de los bombardeos aéreos que sufrió la población civil en España durante la guerra, a las tres voces que hablan: Hitler, Franco y Mussolini. La música apoya la acción y cesa cuando aparece el primer personaje en escena. Es el Sargento Mayor e intérprete de Franco. En este momento se ilumina el escenario y la escenografía, dando un ambiente sangriento a la escena.

El intérprete aparece y lo vemos retratado (Pujol, [s.f.]) jugando con los dardos y riéndose de las ideas políticas que representan. Este personaje utiliza los elementos dardos-símbolos (véase Figura 22) dándoles un uso distinto para parodiar a los tres dictadores. Ejemplo de ello, es la burla creada a través de la cruz gamada, que asemeja a Hitler con un buscador de metales, un misil y, evidencia su alianza militar con Franco. El yugo y las flechas relacionan al dictador español con el fascismo, y el fascio a Mussolini con un programa de cocina italiana.



Figura 22. © Pujol

Se utilizan los tres símbolos a la vez, para recrear un trono de Semana Santa, relacionándolos con la imposición de la religión católica y la persecución del resto de creencias, para luego clavárselos el Sargento Mayor como estacas en el estómago, mientras canta una frase de la canción “La bien pagá”, relacionando la política autoritaria con la masacre, el asesinato y el atentado a la humanidad, poniendo como ejemplo esta canción de Miguel de Molina. Esta presentación prepara al público para las dimensiones tragicómicas del contenido de la escena que precede.

A continuación, aparece en escena Franco cantando el Himno Nacional y vestido con una falda cuyo estampado evoca el cuadro de Picasso, *Guernica*, con el dibujo del toro (símbolo de la brutalidad y la España fascista) en el centro de ella. Es presentado como un enano que depende de la traducción de su intérprete para relacionarse en la cumbre con los demás. El escenario se ilumina potentemente para alojar a los tres,

darles protagonismo y resaltar el blanco de las faldas. Enseguida entran Hitler y Mussolini igualmente vestidos. Los dictadores son enanos y tratados como idiotas (deficiencia física y mental) por el intérprete, que traduce las conversaciones a su parecer. Hechas las presentaciones, tienen lugar los discursos de cada uno de ellos, para los que la luz reduce su foco de atención, como vemos en la imagen (Pujol, [s.f.]), centrándose en el que en cada momento hace uso de la palabra (véase Figura 23).



Figura 23. © Pujol

Primero actúa Franco, que es tratado de pelele por los dos dictadores y por su intérprete, que le maneja los brazos durante su discurso como si fuera una marioneta, pero deja claro en su argumento que desde las alturas imperiales (ironía, ya que es un enano) limpiará "con las bombas de la libertad España de los ciudadanos indignos". En segundo lugar, toma la palabra Mussolini. Aunque no le entendemos, el intérprete que

traduce el discurso a su modo, habla de mujeres forzadas por la aviación italiana y del "adobo de la farsa del exterminio". Por último, es el turno de Hitler, quien deja claro que es una raza superior y que le gusta "exterminar, conquistar y sangrar". También el sargento traduce una clase de cocina expuesta por Hitler, en la que machaca, trocea y mete en el horno crematorio, para gratinar, a los judíos y gitanos.

Al terminar los discursos, deciden jugar al juego de la sangre, para el que la escena se oscurece y se tiñe de rojo, mientras la banda toca para ambientar la escena durante todo el juego. El primer juego es el pollito inglés, un juego que da lugar a la trampa por estar de espaldas y con los ojos cerrados el que controla el juego. Durante este juego, el español sigue dando muestras de su torpeza e inutilidad al no enterarse de nada, porque no tiene a su intérprete al lado para que le traduzca. Como es lógico, él pierde. Se realiza una alusión a su devoción religiosa y al lugar donde fue director de la Academia Militar de Zaragoza, al mencionar Mussolini a la Virgen del Pilar, para despistarlo en el juego. El segundo entretenimiento es el de técnicas de conquista y exterminio, en el que cada uno expone sus propuestas. Durante este último juego y hasta el final, la música va *in crescendo* en intensidad, ritmo y volumen hasta hacerse más presente que la voz. La escena da fin en un oscuro total.

El intérprete es el que resuelve las situaciones gracias a su atrevimiento e ingenuidad y el que se ríe de los tres dictadores. La indumentaria de este personaje, corresponde al uniforme del Ejército Regular marroquí que vino con Franco, ataviado con el característico fajín rojo y el gorro fez. La vestimenta de los dictadores diferencia dos espacios en la escena elaborados por contraste. En la parte superior se representa el espacio militar a través de los uniformes. En la parte inferior, el estampado de *Guernica* simboliza las consecuencias de la catástrofe; es el espacio del pueblo civil. Esta escena es una sátira política donde tres enanos juegan a repartirse el mundo escupiendo metralla y un intérprete maneja el sentido de la Historia y las palabras a su antojo, en un discurso divertido, pero no amable.

Apagón. Tránsito de escenas

El apagón de luz y el corte simultáneo de la música, es un fin drástico para una escena de fuerte contenido y que deja el espectáculo en un punto muy alto de ritmo y tensión. Las voces que escuchamos durante el apagón, no son las de los personajes anteriores, sino las voces de los personajes-actores del espectáculo del pasado (Nicolás, Salomé, Víctor y Ulises), que despojados de los personajes que interpretaban (dictadores e intérprete), hablan sobre el apagón ocurrido por causas técnicas y se comunican directamente con el público de la sala. Con esto, nos devuelven al espacio de la sala de cabaret. Arreglado el percance, vuelve una luz tenue que deja ver a estos actores, menos a Salomé, de pie en el escenario sin sus faldas de dictadores y en calzoncillos. Cuando vuelve la luz que les sorprende en tal renuncio, Víctor vuelve a retomar su personaje de Mussolini para acabar dignamente el número que fue cortado por el incidente inesperado. A esta iniciativa se suma Nicolás, que vuelve a su personaje de Franco, muy al contrario que Ulises, que da muestras de querer retirarse inmediatamente, ya que el público les ha visto fuera de sus personajes, y acabar cuanto antes con el bochorno de haberse interrumpido la escena. Así intentan proseguir:

Mussolini (Víctor): *Escoltateri*

Franco (Nicolás): ¿Qué, dice, qué dice?

Intérprete (Ulises): Escoltarme a mí, o nos rifamos la cena...yo qué sé.

(Peñafield, [s.f.])

En este momento, suenan aviones enemigos sobrevolando el local. Vuelven a desprenderse de sus personajes para dar paso al enfrentamiento de los dos objetivos que se planteaban al comienzo del espectáculo: continuar con el *show* o abandonar, que desarrollan de la siguiente manera:

Ulises: Señores, váyanse a un refugio, es lo mejor. Nosotros al sótano.

Víctor: De eso nada, seguimos.

Ulises: Pero cómo que... ¿Así, en calzoncillos? Ah, muy bien. Franco y Mussolini vienen de un pase de moda de ropa interior militar. (Peñafiel, [s.f.])

En esta conversación se muestra cómo el máximo exponente en la defensa del objetivo principal que mueve la acción es Víctor. Ulises es la oposición. Siguen con la escena para darle un final improvisado y poder abandonar el escenario metidos en sus personajes. Aquí se plantea el tema de conservar la dignidad artística y personal, frente al tema de la supervivencia.

Al final de la escena, los personajes hacen una referencia al espacio de extra-escena donde se encuentra la técnica de luces, al pedirle directamente que les de un poco de luz nocturna. Sumergidos en esta atmósfera, los personajes abandonan el escenario mientras Salomé, en su papel de Afrodita de la *Troupe Corona*, espera en la oscuridad para presentar el siguiente número.

El objetivo principal que impregna la obra, es continuar con el *show* y su obstáculo en esta escena es el acecho de los aviones enemigos, lo que da la opción a los personajes de conseguir o abandonar su propósito. Los aviones constituyen el motivo de demora que paraliza el proyecto y crea un suspense en el público y en la acción dinamizadora.

Presentación de la *Troupe Corona*

La encargada de continuar con la acción dinamizadora es Salomé, interpretando a Afrodita (personaje de la *Troupe Corona*). Ella tiene en esta escena la función de hacer la presentación de los personajes. Afrodita realiza su cometido mientras el círculo de luz azul sobre el escenario, que acogía a los personajes anteriores, desaparece dejando el escenario a oscuras y se ilumina de rojo la escenografía por donde ella avanza. Al mismo tiempo comienza a sonar la música.

Al aparecer el primer personaje, Ulises, el escenario se ilumina de azul acompañando al rojo de la escenografía que da fuerza y energía, lo que dota de protagonismo colectivo a los personajes, relacionándolos entre sí dentro de un mismo grupo cómico. Este efecto también lo consigue la indumentaria que llevan, vestidos todos de traje de chaqueta negro con camisa blanca. El tema sexual que introduce la actuación, ya se plantea desde que Afrodita dice que nos va a presentar el plato fuerte del espectáculo "picante". En la fotografía (Pujol, [s.f.]) se presenta a la *Troupe Corona*, nombre del que ya tenemos una referencia desde el principio del espectáculo, cuando Ulises cuenta que él forma parte de este grupo de trapezistas, equilibristas, cantantes, bailarines, etc. Con esto ya podemos saber que también él participará en este número y nos hacemos una idea del contenido. (Véase Figura 24). La sexualidad, la orgía y el amor libre es el reclamo de estos cómicos, tema que estaba a la orden del día en la apertura de pensamiento de los anarquistas de los años treinta.

Todas las apariciones y los personajes de la *Troupe Corona*, parten del *Clown*. Son payasos con problemas, que cantan y hablan de sexo. Todos tienen conflictos sexuales, que luego muestran en sus números musicales y las canciones que interpretan cada uno de ellos. El de Ulises es que siempre entra tarde y mal vestido; es inseguro. Su número es la imitación de Miguel de Molina, donde comprobaremos su "problema" de homosexualidad. El siguiente componente es Sócrates, que tiene el pene corto. Este personaje cantará una canción sobre su fracaso sexual y la alternativa de la masturbación, lo que se relaciona con su dilema inicial. Aristóteles es el último en ser presentado y su preocupación es que le duele la cabeza y siempre está de mal humor. Efectivamente, durante la canción que interpreta, comprobamos que este personaje también tiene insatisfacciones sexuales y la solución que proclama durante la canción, es el sexo libre y multitudinario.



Figura 24. © Pujol

Afrodita se incluye en este grupo al confesar que su angustia no tiene solución: ella "quisiera volar". Afrodita plantea que los contenidos temáticos que impregnarán los números del peculiar elenco, son de difícil solución, tales como la igualdad, la libertad sexual y de expresión, y la prostitución. Resulta significativo el empleo del personaje de Afrodita para dar paso a este grupo cómico y sexual, ya que es la diosa del amor y la prostitución y, simboliza el atractivo sexual al que están sometidos los mortales.

La música durante esta escena sirve de acompañamiento a la acción y relaciona a los personajes, constituyendo un *leitmotiv*. Al terminar, el azul se va y queda iluminada la escenografía roja y el fondo por donde saldrán para formar su figura de presentación de grupo.

Números de la *Troupe Corona*

Los números que componen la actuación de este grupo, son todos musicales cargados de diversión, sensualidad, sexualidad, espontaneidad y crítica social. Se

desarrollan en el espacio dramático de la sala de cabaret de 1938, donde los actores interpretan para su público y mantienen una continua comunicación con él.

Deshacen la figura y el centro del escenario se ilumina para alojar a los personajes en su seno, resaltando el contraste entre el negro y el blanco de sus trajes. En el primer número tiene lugar un trabajo únicamente gestual y de contenido puramente sexual, observado en la imagen (Pujol, [s.f.]) y acompañado por la banda de música que apoya las acciones e imprime ritmo a las situaciones. Esta escena funciona como introducción a la temática sexual y está construida partiendo de la técnica del mimo y la pantomima, ya que los personajes cuentan una historia por medio del lenguaje corporal y la imitación gestual. Termina en una eyaculación que da paso al siguiente número. Es la tarjeta de presentación del grupo. (Véase Figura 25).



Figura 25. © Pujol

Ahora es el momento del corrido mexicano que introduce el tema de la igualdad sexual entre hombre y mujer. La escena se tiñe de rojo. Durante la canción, los personajes se relacionan los unos con los otros y los tres que no cantan, representan gestualmente la letra de la canción.

Para la siguiente intervención, la iluminación da un giro que transforma el lugar. Éste se oscurece y la luz crea dos focos de atención: la banda de música y el resto del cuadro compuesto por tres personajes que no cantan. Cuando están ya formados y a la espera del cantante, es este último quien tiene que pedir la luz y la música para comenzar. Su indumentaria y la disposición del resto, junto con el trato de la iluminación, nos transportan al espacio dramático de un café-cantante de los años treinta, lugar destinado para la copla. Tenemos ya, tres focos de atención: la banda de música, el cantante y los demás. La luz da protagonismo al cantante y resalta el contraste entre el rojo y el blanco de su atuendo, manteniendo en un segundo plano al resto del cuadro y resaltando el color rojo de sus abanicos. Es la imitación de Miguel de Molina realizada por Ulises, que se desarrolla en el café-cantante y hace una referencia al espacio de extra-escena de la cabina donde está la técnica, al pedirle luz para poder empezar. La iluminación y la música interactúan con el personaje que canta. Se establece una relación cómica entre la música y el cantante, que introduce los gags, tal como meter música *jazz* en medio de la copla.

Finaliza y el ambiente cobra otra dimensión. Es el momento de Afrodita. El tránsito se realiza mediante la iluminación, de modo que, se oscurece la escena y la luz cobra un color violeta mientras que los personajes deshacen las posiciones anteriores y se preparan para este número. La iluminación se centra en Afrodita, localizada en la imagen (Pujol, [s.f.]) y, progresivamente el tono violeta se transforma hasta darle a la atmósfera un color azul lunar. El tránsito musical consiste en una melodía sensual que apoya el sentido de la escena. La protagonista interpreta una canción que introduce el tema de la sensualidad en la mujer, la seducción, la sexualidad y la prostitución. Estos asuntos son significativos del personaje y la interpretación representa un juego de seducción de la mujer con respecto al hombre. Ella simboliza el atractivo sexual al que sucumben los hombres y únicamente añade a su indumentaria una boa, prenda asociada a las “mujeres libertinas” (véase Figura 26). Aunque vaya vestida de traje de chaqueta, este nuevo elemento basta para aportarle significado y carácter.



Figura 26. © Pujol

El resto de personajes de la *Troupe Corona* realizan el juego de seducción que propone la mujer. La puesta en escena vuelve a llevarnos a la sala de cabaret y utiliza el espacio del escenario y el del público, rompiendo la distancia entre ambos y haciéndole partícipe. Se termina en un oscuro que funciona como tránsito a otro número del grupo, que continúa con el contenido erótico del anterior.

Después del apagón, el escenario se tiñe de rojo y azul para centrarse ahora en los cuatro personajes del grupo, iluminación que da protagonismo colectivo a todos por igual. El espectáculo que realizan es gestual, ilustrando la opereta que cantan en inglés. La música, en este caso, es la que imprime el ritmo a las acciones. Se vuelve a hacer el número que actúa como señal de identidad del grupo: la representación gestual que

escenifica el acto sexual y termina en una gran eyaculación. Esta acción enlaza, en su mismo sentido sexual, con la siguiente escena, también musical.

La canción es interpretada por Víctor y el resto de los personajes hacen la función de coro, a la vez que representan gestualmente la historia cantada, apoyando así con sus acciones la letra que es, en cierto modo, cantada e interpretada por todos los miembros de la *troupe*, es decir, el número está construido desde una estructura de protagonismo colectivo que es apoyada por la iluminación al ser teñido el escenario por donde transitan los personajes, con una mezcla de azul y verde, junto a la iluminación roja de la escenografía. La luz no destaca a un protagonista. Se plantea el tema sexual del amor libre y se hace referencia a Rusia. Al final del *show*, realizan una provocación directa al público, traspasando de nuevo la barrera del escenario y utilizando el espacio del espectador. La escena termina con la misma figura de presentación de grupo, que ahora funciona como saludo final de despedida del *show* de la *Troupe Corona*, con una iluminación de focos azules sobre ellos. Estos personajes son interpretados por Ulises, Salomé, Víctor y Nicolás, los cuatro actores únicos supervivientes. Están todos muertos menos Ulises. Aquí vuelve el tema de la memoria histórica, la necesidad de interpretar a los muertos para realizar el espectáculo.

Niños en el exilio

Los personajes desmontan la figura de grupo, pero permanecen inmóviles en sus lugares, mientras comienza a sonar una música que imprime el sentido dramático a esta nueva escena. La luz transforma el ambiente, dejándolo en penumbra e iluminando tenuemente la cara de los actores con un foco color tierra sobre ellos, los cuales juegan dentro de las posibilidades que les permite el cerco de luz. Esta preparación expresa el giro en el tema y el espectador percibe un cambio radical de atmósfera con respecto a los números anteriores.

En este marco, los actores interpretan las voces de los niños de la guerra camino del exilio a Rusia, tratando temas como el miedo, la pérdida de los amigos por los

bombardeos, la muerte, la miseria y el hambre. Sirvan de ejemplo dos frases pronunciadas por la niña: “Mami, esta maleta es mu’ chica pa’ las dos. Mami, yo no quiero irme a Rusia, yo no quiero irme sola” (Peñafiel, [s.f.]).

Mientras las voces continúan, los actores van formando figuras fijas con sus cuerpos, que representan escenas de la situación de la guerra. La luz imprime sentido dramático y personalidad a cada una de las fotos fijas que immortalizan. Son cuadros vivientes que narran la muerte, los velatorios y los apresamientos.

Se termina con los actores inmóviles en la misma distribución del principio, interpretando las voces de esos niños que ahora lloran desesperados, a la vez que la música va *in crescendo*, dando cada vez más intensidad hasta el final. Se constituye una reconstrucción de las escenas cotidianas de miseria durante el conflicto bélico y una descripción visual de la situación de guerra. Nos transporta al espacio de las calles y los campos de batalla de la Guerra Civil.

Después de los números anteriores a éste, donde el espectador se ha podido relajar y divertir con el lenguaje distendido del cabaret, llegan las voces de los niños como un jarro de agua fría, abordando al público por sorpresa. Es el menos cabaretero de todos, hace un paréntesis en la acción del espectáculo, realizando un distanciamiento de los acontecimientos en una toma de conciencia de la realidad de la Historia de nuestro país.

Danza de la fecundidad

Sobre un escenario que se oscurece para preparar el baile, se va creando una claridad azul lunar sobre la banda de música y la bailarina, lo que permite que presenciemos el cambio de vestuario de la bailarina en el lateral derecho del escenario. Salomé de la Peña ejecutará su danza de la fecundidad, como retrata la fotografía (Pujol, [s.f.]). Antes de comenzar la interpretación, la banda toca una música de fondo que acompaña al texto que ella introduce:

Una vida se va y viene otra vida. Hay una isla lejana en la que los hombres no pueden dormir por el ruido ensordecedor de las estrellas. Las mujeres sí duermen; y al despertar, no saben si han soñado que fueron águilas o si son águilas que están soñando con ser mujeres. Entonces, bailan al sol la danza de la fecundidad. (Peñafoel, [s.f.])

Acto seguido, el escenario se tiñe de un azul onírico para alojar a la bailarina que efectúa su danza oriental acompañada de voz y percusión. Se realiza para adquirir los poderes de la diosa Afrodita (véase Figura 27).

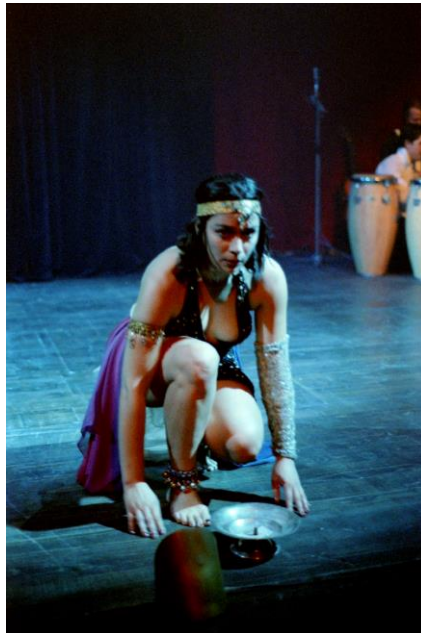


Figura 27. © Pujol

Introduciendo la danza balinesa cargada de exotismo, Goyanes manifiesta la influencia de la cultura oriental que ha servido como fuente de inspiración para el teatro europeo. Grande Rosales (1998-2001) desarrolla esta idea en relación al cruce cultural que caracteriza la escena contemporánea. En su trabajo señala el interés de los primeros artistas de la vanguardia como Craig, Brecht o Artaud, por la renovada visión escénica que aseguraba el modelo oriental en cuanto a la construcción de espacios y la importancia del cuerpo del actor como instrumento transmisor de emociones, pues según sus declaraciones:

... la renovación fundamental del teatro europeo que ocurrió en las primeras décadas del siglo XX parece la consecuencia del encuentro consciente y productivo con tradiciones teatrales de culturas foráneas. Así pues, los encuentros del teatro oriental con el occidental nos hablan, más que nada, sobre la renovación del teatro en Occidente, en lo que supuso una reacción contra el naturalismo del ochocientos hacia la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos y la consideración del teatro como obra de arte autónoma ya no sometida a la servidumbre de la obra dramática (...). La oposición al teatro decimonónico suponía, ante todo, el rechazo al psicologismo y al naturalismo, el uso de la convención estilizada frente a la estética mimética, la supresión de la "cuarta pared" y la ruptura de las unidades dramáticas a través del montaje de la acción en espacios y tiempos simbólicos. (pp. 189-190)

Este número se conecta con el anterior en tanto que ofrece una esperanza en el marco gris de la guerra descrita anteriormente. Este baile es una invitación a la vida. Tanto el texto como el ritual, tratan el tema de la pérdida y plantean una posible solución, que es la maternidad para crear futuro. Al final, Salomé ha recibido en su vientre los poderes de fecundidad de la diosa y termina cubriéndose el rostro con un velo, mientras es iluminada sólo por una luz roja de muerte.

Oscuro. Tránsito de escenas

Este apagón que da fin a la escena anterior y sirve de tránsito para la siguiente, deja iluminada tenuemente la banda de música. El piano introduce las notas musicales del tango que precede. La música, en este caso, sirve de enlace entre un número y otro, y es el elemento que llena la escena vacía, mientras se escucha desde fuera la voz de Ulises ironizando sobre las brigadas internacionales italianas. Este pequeño suspense en la acción, es un recurso relajante necesario después del punto álgido, en cuanto a tensión, que ha alcanzado la representación de Salomé, para dar paso al tango que,

aunque continúa con la descripción de guerra y muerte, lo hace desde un lenguaje menos dramático.

Tango

A las notas musicales del piano que llenaban la escena vacía anterior, se unen la flauta y el contrabajo para transformarse progresivamente en la música del tango cantado por Nicolás, interpretando al difunto Osvaldo Minetti. Nicolás va vestido de traje de chaqueta blanco, el mismo de la presentación del espectáculo, lo que nos hace entender que se trata de Nicolás y no de uno de los miembros de la *Troupe Corona*, como fue la última vez que lo vimos interpretando a Sócrates (uno de los difuntos miembros del grupo cómico). Se vuelve a hacer patente el tema de la necesidad de interpretar al elenco muerto.

Se parte del oscuro anterior. Al tiempo que comienza la música, se ilumina al cantante situado en la parte superior de la escenografía y también la parte inferior de la misma, donde se proyectan sombras que escenifican lo que la letra dice, contando así, la historia a través del gesto. La luz blanca proyectada sobre las sombras, es tintineante y evoca la desprendida por un bombardeo. La representación de las sombras y la letra, nos traslada a las calles del Madrid en guerra, alejándonos por un momento del espacio de la sala de cabaret.

A través de la letra del tango, se realiza una descripción del Madrid en guerra y una descripción de muertes. Plantea un conflicto y una necesidad de soluciones. Propone una lucha entre la vida y la muerte. Esta escena constituye el punto de inflexión de la obra. Hasta ahora, los números acontecidos han presentado la situación y la problemática del conflicto bélico, han descrito la política del momento, la miseria y muerte del pueblo civil, han realizado un recorrido por los temas de represión del pueblo, de la necesidad de evasión y de recuperar la memoria histórica para continuar con la vida. A partir de este número, es cuando empieza la búsqueda de libertad que ocupa el resto de la obra, ante la situación de guerra descrita hasta ahora.

La representación supone la toma de conciencia de la realidad y el deseo de construir un mundo mejor, tal como dice la canción al final: “Puede que esta noche tome decisiones enfrente de otra copa de coñac” (Peñafiel, [s.f.]).

Estas últimas frases marcan el cambio que sufrirá el espectáculo. Con ellas, comienzan la búsqueda de libertad, de respuestas y la recuperación de la memoria histórica, que desembocan en las utopías de creación de un mundo mejor.

Serial radiofónico

La luz nos devuelve a la sala. Se ilumina de rojo la escenografía, destacado en la instantánea (Pujol, [s.f.]), por donde transitarán los cuatro personajes que nos plantean el tema de las respuestas para entender la catástrofe, a través de la reproducción de un serial radiofónico (véase Figura 28). Una alegre música acompaña al texto. El serial recoge "la moral de la ciudadanía madrileña" de 1936.

Este juego de puesta en escena para proponer el asunto, representa la actitud y evolución de los ciudadanos y víctimas de esa guerra. En un primer momento, se plantea la necesidad de no querer ver ni intuir lo que aún no ha ocurrido para no tener que enfrentarse al terror. Se muestra en el siguiente diálogo:

- Señora, ¿qué pasará si pasa?
- No pasará.
- No, no, piénselo bien. ¿Qué pasará si pasa? Si pasa, ¿qué pasará?
- Pues no importa, con no saludarles. (Peñafiel, [s.f.])

Después, con el horror de la guerra, surge la idea de buscar soluciones para afrontar la vida. La llegada de la contienda se representa en escena con la caída de una enorme duda encima de los personajes, lo que precisa buscar una respuesta, que representará la construcción de un mundo mejor. Uno de ellos, asolado por esta duda, emprende el viaje para aliviar su confusión.

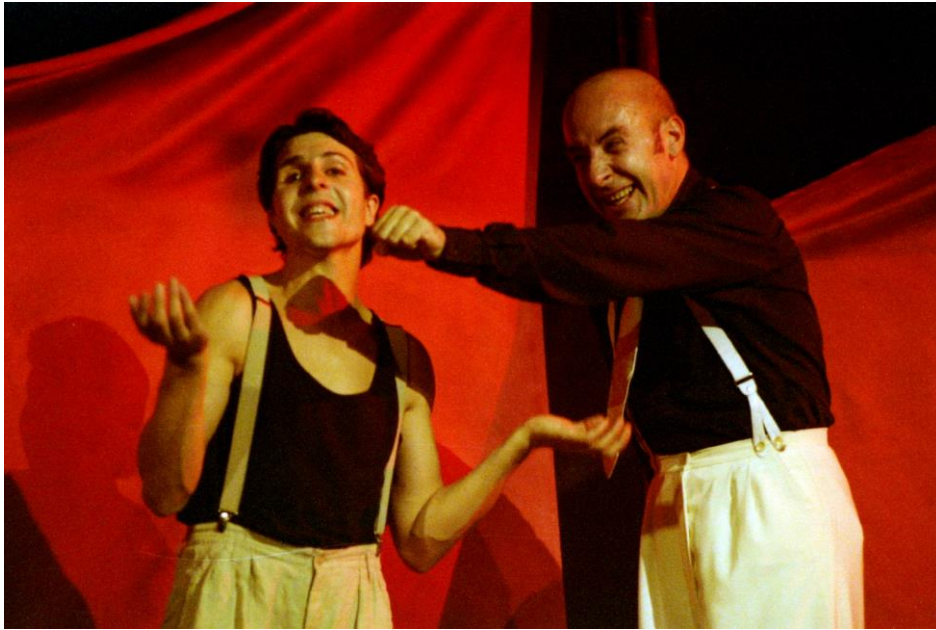


Figura 28. © Pujol

Viaje en busca de respuestas

Se aborda la recuperación de la memoria histórica para construir sobre las cenizas. Ulises es el personaje de la pregunta sin respuesta y durante su viaje atraviesa el campo de batalla y la ciudad sitiada, donde encuentra a personajes que también tienen preguntas, e incluso algunos, ya no las recuerdan. Este viaje se pone en pie mediante la atmósfera que crea la iluminación y la representación del actor. La escena se oscurece y sólo una tenue luz color tierra ilumina a Ulises, que corre sobre el mismo lugar físico como si fuera un mimo. En ocasiones, al encontrarse a gente que llora a un muerto, la iluminación tiñe la escena color sangre. Le acompaña una música que fortalece la acción y es la que imprime el ritmo. Se realiza también un ejercicio de memoria para recordar el lugar del que venimos y saber adonde nos dirigimos. Se formula una descripción de la situación de guerra, trasladándonos al espacio del campo de batalla. Al final del recorrido, Ulises no ha conseguido su objetivo y se dirige hacia una luz que resulta ser Fassman, alguien que puede ayudarle.

Fassman el Magnetizador

Ulises ocupa el espacio del público para dejar paso a Fassman, quien es presentado como adivinador y a quien muestra la imagen (Pujol, [s.f.]). La escenografía roja se ilumina por donde él baja al escenario, donde la luz se hace azul. Tanto la música como la iluminación apoyan el sentido misterioso del personaje (véase Figura 29), creando una atmósfera onírica. Este adivinador de mentes es clave y necesario para el alma de la obra. Representa a toda la humanidad en cuanto a sus deseos y temores.



Figura 29. © Pujol

Fassman aparece como solución a todos los problemas cuando no se encuentra el camino. Simboliza la esperanza del ser humano y la lucidez precisa que despeja la mente para hallar respuestas a las preguntas e inquietudes que sofocan el espíritu y ponen en peligro la integridad y la dignidad personal.

Éste es el significado que nos ocupa, y es puesto en escena mediante un juego entre el público y el adivinador, que permite la aparición y desarrollo del siguiente número, en el que Ulises es llamado al escenario.

Ulises y Fassman

Fassman, que ocupa el centro del escenario, llama a Ulises, que está en el patio de butacas, para que suba a escena, porque intuye que tiene su corazón en llamas y necesita su ayuda para encontrar respuestas. Ulises sale y por medio de un juego de conexión mental, Fassman adivina su pregunta: ¿dónde está el futuro? Es el fin de la búsqueda de Ulises de su identidad. Aquí se nos descubre la senda a seguir para construir un mundo mejor.

Discurso anarquista de Ulises

La escena anterior desemboca en la respuesta que da sentido a la obra y para su realización, se forma el foco de atención en Ulises. Se trata de una luz blanca, sin ningún efecto ni atmósfera, que lleva nuestra atención únicamente al propio sentido del texto. La música tampoco sugiere nada, sólo está de fondo acompañando al texto. El discurso es la respuesta que estaba buscando y salió de sí mismo. La solución a nuestra propia vida no se halla en ninguna parte excepto en uno mismo. El texto es el planteamiento de una fórmula utópica para una mejor organización política y social, haciendo una crítica a la realidad impuesta y proponiendo una forma de gobierno más justa y feliz. Este planteamiento se materializa y toma forma durante los dos números siguientes.

Tras su discurso, Ulises abandona el escenario quedando Fassman solo, quien reafirma la propuesta de Ulises, diciendo que a partir de ahora "el mundo estará en nuestras manos". La luz oscurece la escena tiñéndola de un azul onírico que nos introduce en el sueño de ser por fin dueños de nuestro destino, a la vez que podemos ver una bola del mundo entre las manos del Magnetizador, hasta que se hace el oscuro total.

Barco Revolución

Este número es la puesta en marcha de la utopía formulada en el discurso anterior, en el que se emprende un viaje revolucionario hacia la República, “una esperanza perdida”. Parten en pos de su destino para hacerse dueños de él, después de siglos anclados en la misma situación de guerra, de represión y falta de libertad.

Los cuatro personajes se transforman en el marinero del barco, el capitán y sus dos pasajeros, para realizar la travesía hacia la isla Utopía, donde no gobierna más que la libertad individual de cada ser humano. Este camino simboliza la decisión de empezar de nuevo, de recuperar la identidad que la guerra desdibujó, de destruir lo viejo, lo que nos hace daño y construir sobre sus cenizas, despojarse de lo material para ser libres. Esto introduce el tema de la necesidad de creer en las utopías y de la memoria histórica, como camino para avanzar partiendo del pasado.

Ahora la escenografía evoca y es utilizada como un barco, y el escenario como si fuera el puerto donde esperan los pasajeros que en la imagen están interpretando su canción (Pujol, [s.f.]). Se parte del oscuro. Suena la sirena de aviso del barco para zarpar. Progresivamente, se enciende un foco que permite ver, subido en lo alto de un mástil, al marinero oteando el horizonte, que nos comunica que se dirigen hacia una isla que no existe, pero que les hace mantener el rumbo. La luz va dejando al descubierto la escenografía que ahora toma la función de barco con sus velas rojas (véase Figura 30).



Figura 30. © Pujol

El capitán aparece subido en la escenografía. Cuando entran en escena los pasajeros, la luz crea el espacio del puerto, donde esperan para embarcar. Al zarpar el barco con los cuatro personajes a bordo, la iluminación del escenario que recreaba el puerto, se apaga, dando absoluta importancia al barco y a sus ocupantes, que se convertirán en coristas durante el viaje a Utopía. La banda de música que ameniza el camino, también está iluminada. La luz y la utilización de la escenografía, convierten el espacio escénico en un barco.

Desde el principio, el piano toca acompañando al texto del marinero, al diálogo de éste con el capitán y a la entrada de los pasajeros sin identidad, hasta que comienza la canción, momento en el que se suman los demás instrumentos de la banda.

A través de la letra, se expresa la necesidad de despojarse de las cosas materiales y emocionales, que sirven como combustible. Sólo llegan a su destino cuando se sienten libres al haber aceptado resurgir de sus propias cenizas. En la foto (Pujol, [s.f.]) se les ve vencidos por el sueño de un mundo idealizado (véase Figura 31). Terminado el sueño,

los personajes llegan a su destino, envueltos en una luz azul que representa el espacio onírico de una sociedad utópica.



Figura 31. © Pujol

Isla Utopía

Las cuatro coristas de la imagen (Pujol, [s.f.]) despiertan y se ilumina el escenario con muchos colores (véase Figura 32). Es el espacio de la isla a la que llegan. Bajan del barco (escenografía) y pisan tierra (escenario), mientras la música toca de fondo sugiriendo la atmósfera. Revolotean por el escenario y descubren ron, hachís y a los músicos. Piden más ritmo a la banda y comienzan su baile y su canción. El empleo de esta melodía constituye un *leitmotiv*, ya que es la misma que sonó durante la entrada del público a la sala y nos vuelve a crear la atmósfera de fantasía y despreocupación del comienzo del espectáculo.



Figura 32. © Pujol

La canción plantea el tema de la necesidad de creer en utopías. Muestra una vida en libertad en un mundo de fantasía, donde lo importante es el ser humano y propone una sociedad al margen de cualquier forma de gobierno.

En medio de este paraíso utópico, la escena se oscurece y cobra un color azul onírico para dar paso al sonido de aviones y sirenas que anuncian el bombardeo. En este momento, los actores abandonan sus personajes para volver a ser Ulises, Nicolás, Salomé y Víctor discutiendo sobre si continuar o irse a un refugio. Se vuelve a plantear el enfrentamiento entre el objetivo principal de la obra de continuar con el espectáculo y el que persigue Ulises de abandonar para salvar la vida. Este conflicto es potenciado por la luz, dividiendo a Ulises por un lado, en una luz blanca; y al resto por otro, en azul. Durante unos instantes intentan continuar con el *show*, reanudando el baile y la letra, mientras el sonido de los aviones se hace más cercano y las sirenas cada vez más presentes. Siendo tan evidente la amenaza de bombardeo, deciden refugiarse todos menos Víctor, que queda solo en escena desnudándose desafiante ante el ataque que ya ha comenzado. La iluminación oscurece el tono azul de antes y potencia el rojo de la

escenografía, presagiando la catástrofe. La música sigue sonando, pero en un ritmo más lento y acompañando la acción de Víctor.

El bombardeo vuelve a ser el motivo de demora que paraliza el proyecto de los personajes y les obliga a retroceder en la realización de su objetivo para refugiarse en el sótano. Esta acción la realizan todos menos Víctor, que continúa su número durante el bombardeo que está teniendo lugar. Ha llevado su objetivo hasta sus últimas consecuencias, continuando con el espectáculo hasta la muerte. Esta escena plantea el tema de la dignidad artística y personal frente a la supervivencia.

Proyecciones

Víctor termina su desnudo entre el bombardeo y la escena se oscurece. La música cambia las notas de la canción anterior y la banda toca creando la atmósfera nueva. En la oscuridad, sobre las velas rojas de la escenografía, sobre los personajes que deambulan por el escenario y sobre sus ropas blancas, se proyectan diapositivas de imágenes reales de guerra y gente llorando a sus muertos, mientras los personajes preparan el funeral.

Estas proyecciones son un recurso que imprime veracidad al discurso, enfrentando al público a una realidad que tuvo y sigue teniendo lugar en nuestra Historia. Nos introducen en el tiempo presente. Todo el espectáculo se desarrolla en el espacio del pasado, con actores y personajes pertenecientes a 1938. A partir de aquí entendemos que el *show* ha terminado, el bombardeo le ha dado fin y que los personajes que nos han ofrecido el espectáculo, ya no existen, pertenecen al pasado. Ahora, hemos vuelto a la época presente de la mano de cuatro actores y de estas proyecciones que introducen el tema de la necesidad de recuperar la memoria histórica para construir el presente y el futuro. Nos encontramos en el espacio del recuerdo, donde los intérpretes desprovistos de sus personajes (Ulises, Nicolás, Salomé y Víctor) conductores del espectáculo, se dejan ver uno a uno a la luz de las proyecciones, recomponiéndose para

el número siguiente. Este modo de acabar constituye un homenaje a aquella gente desde hoy.

Funeral

Terminan las proyecciones y la banda introduce la música de una canción, que más adelante cantarán los actores *a capella*, mientras recitan el poema “Masa” de César Vallejo y encienden las velas del funeral que han construido en honor a los muertos en la batalla y a las víctimas de la guerra. Alrededor del velatorio, los actores han colocado ropas y objetos personales de las víctimas y desaparecidos del conflicto bélico. La iluminación centra su atención alrededor del velatorio y los actores. Un cambio de luz que parte de la penumbra de las velas encendidas que iluminan tímidamente el rojo de la escenografía, da paso a la canción que da fin al funeral y que en la fotografía (Pujol, [s.f.]) intuimos que interpretan los actores (véase Figura 33). Esta escena continúa con el homenaje a las víctimas y la toma de conciencia de realidad, unida a la necesidad de memoria histórica.



Figura 33. © Pujol

La letra, de la tradición polaca de los pastores de la montaña, va aumentando en intensidad hasta que termina. Después, la frase que da comienzo a la despedida del espectáculo “Señoras, señores, desde el pasado, adiós”, es pronunciada por el mismo actor que en su personaje de Nicolás, nos dio la bienvenida “Señoras, señores, desde las entrañas, bienvenidos”. Se despide el espectáculo del pasado desde el presente, del mismo modo que al principio se presentó desde el pasado.

Despedida

El escenario se ilumina de azul, como símbolo de un espejismo que tuvo lugar en él, y es desocupado por los actores que ahora transitan por la escenografía iluminada, resaltando su color rojo y evocando de nuevo ese caracol gigante. Allí es donde los cuatro actores del presente despiden el espectáculo del pasado. Esta escena está construida como réplica invertida de la presentación del espectáculo. El texto dice así:

Actor 1: Señoras, señores, desde el pasado, adiós.

Actor 2: Seguiremos aquí mientras quede aire que respirar.

Actor 3: Todo lo que han visto aquí no existe, es un espejismo.

Actriz: *Cabaret Caracol* ha tenido el placer de ofreceros a su amplio elenco de difuntos y supervivientes.

Actor 1: Eso sí, amenizada por la Banda de Diablo, diezmada pero caliente.

Actor 3: Nuestros enanos volaron a las alturas y desde allí siguen escupiendo metralla contra los dictadores chilenos.

Actor 2: La *Troupe* Corona nos ofreció desde la otra vida, sexo sin amor y amor sin sexo. ¡Que cunda el ejemplo!

Actriz: Viajamos a Samarcanda con Salomé. Murió en México tomando tequila. Quizás, todavía no ha muerto.

Actor 3: Durante el descanso de cuarenta años con que nos obsequió el pequeño cerdo, dormimos anestesiados deseando despertar.

Actor 2: El anarco-mentalista Víctor Akakievich tuvo el mundo entre sus manos. Si el mundo fuera nuestro.

Actor 1: El barco Revolución continúa a la deriva por los mares del sur.

Actor 3: ¡A toda máquina!

Actriz: Ahora vamos en barca, pero vamos.

Actor 1: Venid mañana al *Cabaret Caracol*.

Actor 2: En nuestra concha cabéis todos.

Actor 3: La mesa estará puesta.

Actriz: Comed hasta reventar.

Todos. Salud. (Peñafiel, [s.f.])

Se hace una referencia a los cuarenta años de dictadura de Franco y al progreso partiendo de la memoria. Se vuelve al tema de la necesidad de utopía de los países subdesarrollados, al mencionar el barco Revolución y compararlo con las barcas que hoy naufragan en nuestras costas. La música de la despedida, es la misma que la de la presentación y establece un *leitmotiv*, ya que en las dos ocasiones nos sitúa en el ambiente de la magia del cabaret. La despedida termina en un oscuro total que da paso a los saludos, primero de los actores acompañados por la música de la banda y luego de los actores con los músicos.

Salida del Público

El espectáculo no cesa hasta que el público abandona la sala, momento en el que nuevamente, el personaje de Nicolás de la Peña canta acompañado de la banda al fondo, como se retrata (Pujol, [s.f.]), y vuelve a aparecer el camarero húngaro relacionándose con el público. Esto vuelve a dar la impresión de que todo empieza de nuevo (véase Figura 34).



Figura 34. © Pujol

CAPÍTULO V:

PROCESO DE CREACIÓN DE *LA BARRACA DEL ZURDO*

5. PROCESO DE CREACIÓN DE LA BARRACA DEL ZURDO

5.1. El comienzo

La Barraca del Zurdo nació en 2010 por la correspondencia entre las inquietudes de su director y el panorama político y social que estaba viviendo, sumergido en la nueva situación en la que la crisis le coloca y obliga a replantearse su profesión. El sistema con el que ha funcionado la cultura se ha venido abajo, la administración se retira dejándola a su suerte y, si bien, antes había sido su principal cliente, ahora es necesario resituarse y adoptar otras fórmulas de subsistencia. La insatisfacción y el desánimo existentes de la población en todos los ámbitos al ver difuminado el espejismo en el que estábamos viviendo, en un país que no puede mantener el nivel de vida que le han vendido, ha provocado una revolución social donde los ciudadanos reclaman su derecho a ser alguien dentro del sistema. Esta crisis a todos los niveles, es la que marca el actual momento de la historia en el que las realidades sólidas de nuestros abuelos se han desvanecido, en el que continuamente aparecen cosas nuevas que devalúan las existentes, y nuestras expectativas no se corresponden con una realidad caduca. Como dice Bauman: “Todo cambia de un momento a otro, somos conscientes de que somos cambiables y por lo tanto tenemos miedo de fijar nada para siempre” (Barranco, 2014, noviembre 2). Los viejos modos de hacer las cosas ya no son válidos y el no encontrar la manera efectiva, trae como consecuencia los recortes, la austeridad, el alto nivel de desempleo y la devastación mental y emocional del individuo, que se encuentra desubicado en un sistema que viola sus derechos.

En esta nueva sociedad en la que el futuro se presenta confuso y en la que todo se derrumba alrededor, en la que los jóvenes no tienen cabida en el mundo laboral y hasta los que tienen empleo pueden sentir la posibilidad de convertirse en deshechos, parece que la cultura está de más, que es un artículo de lujo; cuando es ahora precisamente el momento en que su función es más importante que nunca, pues el teatro

es un reflejo de la sociedad que le devuelve al público una imagen de sí mismo con la que pueda sentirse identificado, o como afirma Goyanes (2011):

No estamos aquí para divertir a cuatro ociosos. Existimos desde el principio de los tiempos para ser un espejo deformante de la sociedad, para revelar de una manera sutil y poética la parte misteriosa de lo evidente, para reunir a los ciudadanos en una ceremonia en la que los pechos latan al unísono, para colocar sobre el escenario una realidad contundente en la que los espectadores se vean reflejados, una realidad que les ayude a caminar, a no perder la esperanza, a vibrar juntos por un momento. (pp. 102-103)

Con este espíritu de resistencia mezclado con el desencanto, la desesperanza y la búsqueda de nuevas maneras de seguir ejerciendo su arte, comienza Goyanes (2011) a elaborar el proyecto, pues para él “esto es una carrera de fondo, una batalla por la subsistencia. Hablo de aguantar, de resistir, de la idea de que nadie nos va a sacar de esto de ninguna manera” (p. 97). Hacía tiempo que le rondaba en la cabeza la idea de hacer un espectáculo musical con lenguaje cabaretero. Tenía claras las intenciones sobre los recursos a utilizar, las letras de las canciones, los temas y conceptos a tratar, pero se resistía a repetir la misma fórmula de números sueltos que usó en su anterior *Cabaret Líquido*; quería algo más y, cada día se sentaba frente al ordenador con la sensación de que no sabía qué camino seguir para encontrar ese algo especial. En marzo de 2010 llevaba casi un año dándole vueltas sin hallar el hilo, a pesar de que ya tenían fecha de estreno en el Teatro Alhambra de Granada el 8 de octubre de ese año. Pero un día, bloqueado nuevamente, revisó las primeras notas que escribió sobre unos artistas en una barraca de feria y sintió que allí estaba todo:

Me fui a fumar un cigarro al patio de casa. La cabeza empezó a bullir, como si algo se estuviera destaponando y me dije: La Barraca del Loco... no... la Barraca del Zurdo. Entonces estalló. Alguien acababa de accionar un interruptor que estaba ya criando telarañas. Si me terminaba el cigarro

me iba a perder lo mejor: el principio; así que lo apagué y me fui corriendo hasta el teclado del ordenador con la sensación de que se me iba a olvidar. Empecé a escribir como si alguien me estuviera contando la historia al oído y mis dedos apenas podían seguirlo. (Goyanes, 2011, p. 98)

Así nació *La Barraca del Zurdo*. Cantidad de ideas que luego iría detallando e hilvanando: el Zurdo Buenaventura, un famoso lanzador de cuchillos nacido en 1897, que construye su propia barraca junto a su mujer, sus hijos y sus nietos, la república, la guerra, el exilio, las giras por América y Europa, la vuelta a España con la llegada de la democracia, la llegada a Granada, el amor y la muerte. Noventa años de viajes, de éxitos y sinsabores. Tres generaciones de artistas, cargados de compromiso e indignación, resistiendo los embistes de la Historia desde el oficio. Escribió a toda velocidad sesenta páginas durante diez días lo que su imaginación le iba dictando, como si se tratase de alguien que hubiera vivido la historia de la barraca en primera persona. A este primer proceso de creación de la historia, que duró hasta el mismo día del estreno, junto con la investigación de documentación sobre los momentos históricos artísticos a los que alude la obra, les siguieron otros de elaboración de personajes, de canciones y guión durante los tres meses y medio de ensayos. Durante esta primera etapa, el director consiguió dar forma a lo que quería transmitir en ese momento al público desde las tablas:

Nadie nos va a echar de nuestra casa. En nuestra casa habita la esperanza y la ternura (...). Hay rabia ante esta situación. Yo siento rabia y a la vez determinación. Hay miedo y consciencia de que el miedo sólo está en tu cabeza. Hay un impulso desesperado por continuar esta carrera sin meta que exige tanta paciencia. No hablo sólo del teatro, sino de toda la sociedad: esa desesperanza que te desgarr por dentro. (Goyanes, 2011, p. 97)

5.2. Ficción y realidad

En este apartado daremos a conocer la mezcla de hechos reales e imaginarios en la que se basó el director para dar forma a su relato. Se trata de contextualizar la vida de los personajes de ficción en un entorno histórico lleno de acontecimientos y personalidades reales.

Cuando en el mes de marzo de 2010, Goyanes terminó de escribir la historia que quería contar y que más tarde adornaría de datos históricos y de todo lujo de detalles imaginarios, se acordó de que sus actores y el resto del equipo, aún no sabían qué espectáculo estrenarían siete meses después. Los reunió en su casa y les leyó el trabajo que había realizado. De la conversación posterior, el director recuerda:

Al acabar Nacho dijo algo así como: Emilio, esto es una bomba, pero ¿todo esto es real? Yo dije: Claro que lo es y pensé: ¿sí? En ese momento sentí que la historia tenía más calado del que yo le suponía cuando iba escribiendo al dictado. (Goyanes, 2011, p. 99)

Fue el instante en el que valoró la posibilidad de partir de una fantasía como base para crear el homenaje a ese largo viaje del compromiso y resistencia artísticos. El supuesto es la existencia de la familia Buenaventura y que el *show* es el fruto de largas conversaciones de Emilio con algunos de sus miembros, en las que le contaron sus vivencias para encargarle dirigir un espectáculo sobre la barraca, su creador Daniel el Zurdo y las tres generaciones que la llevaron por medio mundo. En abril elaboraría toda una narración detallada de la historia de ficción de los personajes, relacionada con los hechos históricos del momento y los lugares donde, supuestamente, vivió y trabajó la familia, y en la que, además, explica cómo se llegan a conocer en Granada y por qué deciden encargarle la dirección del proyecto. Todo lo cual, está publicado en la página web de la compañía a modo de crónica real en la que se basa el espectáculo, dando a conocer detalles que no están en él, pero que sustentan su credibilidad²⁸.

²⁸

Web donde se da a conocer la información: <http://laviebel.com/barraca/barracadelzurdo.html>

El relato ubica el nacimiento del Zurdo en la cuenca minera de Mieres de 1893, cuyo padre fue minero y dirigente sindical de la UGT, quien en 1910 se pasa a la CNT y más tarde será uno de los principales promotores de la Revolución Anarquista de 1934 en Asturias. Su madre Matilde, era de Granada y emigrante en Oviedo. La mujer del protagonista, Aurora, es una mujer madrileña educada en las artes y en una cultura liberal, abierta a las influencias europeas y metida en el movimiento feminista por el voto de la mujer. Durante su adolescencia, Daniel trabaja de circo en circo como lanzador de cuchillos, hasta que actúa en Madrid y conoce a Aurora, dando comienzo su historia de amor. Ella le acompaña de gira como su *partenaire* y más tarde, en 1920 inauguran los dos juntos su propia barraca, donde también tienen cabida otros artistas de variedades. Rompiendo con la tradición y el pasado, surge una transformación estética que deposita nuevas esperanzas en el futuro, y que tendrá su repercusión en el *show* que ofrecen nuestros personajes.

Nacen entonces, en las primeras décadas del siglo XX las vanguardias, en medio de las grandes tensiones y enfrentamientos entre las potencias europeas: los conflictos de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Revolución Rusa (1917), continuados por la época de desarrollo y prosperidad económica de los años veinte, a la que siguió la etapa de recesión y conflictos con el gran desastre de la bolsa de Wall Street (1929) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Establecen su residencia en Madrid y, desde ese momento y hasta la Guerra Civil, llevan sus espectáculos por pueblos y ciudades de España y Portugal. Sus tres hijos van naciendo durante esos años y acompañándolos en el viaje. En este tiempo viven acontecimientos como la fundación del Partido Comunista en España en 1920; el nombramiento de Hitler como presidente del partido Nazi en 1921 y su posterior llegada al poder en 1933, comenzando la persecución de judíos y comunistas; la llegada al poder de Mussolini en 1922 y la dictadura de Primo de Rivera (1923-1931). Es en esta época en la que el Zurdo se va sintiendo cada día más anarquista y soportando menos las injusticias, como su padre.

En 1931, celebran en las calles de Madrid la proclamación de la Segunda República, con la que nace el proyecto de las Misiones Pedagógicas desde el Ministerio

de Instrucción Pública, con el fin de llevar educación y cultura a la España rural, acercar a los rincones más apartados un tipo de entretenimiento (cine, teatro, música...) que les abra nuevas puertas, gracias a la labor de maestros y artistas. Convocados por Manuel Bartolomé Cossío, presidente del Patronato de las Misiones Pedagógicas, se llegarían a reunir diversos y numerosos voluntarios como la filósofa María Zambrano, el dramaturgo Alejandro Casona, el cineasta José Val de Omar, el poeta Luis Cernuda y Antonio Machado. Tras ver una representación en la Barraca del Zurdo, Cossío les propone participar en la iniciativa y por supuesto, el matrimonio no lo duda. Val de Omar se ocupa de la documentación gráfica y durante algún tiempo les acompaña para filmar la experiencia. Visitan Granada, donde nació la madre de Daniel, en unas misiones por los pueblos de la capital, y quedan prendados de la ciudad. En este viaje se encuentran varias veces con la Barraca de Federico García Lorca, quien lleva su teatro popular a los mismos pueblos en los que actúan nuestros protagonistas. De la admiración mutua de su arte, nace la amistad con el poeta granadino.

De vuelta en Madrid, los Buenaventura vivieron en 1936 la victoria del Frente Popular, que desencadenaría el Alzamiento Nacional contra la república, lo que condujo a la Guerra Civil. La familia se entera del asesinato de su amigo Lorca y del dirigente anarquista Buenaventura Durruti. El Zurdo se une a los militantes de la UGT y la CNT y se va al Cuartel de la Montaña para defender su causa. Más tarde, durante el largo periodo de batallas, decide junto a su mujer movilizarse a favor de la república actuando en el frente, proporcionando momentos de paz en medio de las trincheras. La barraca sigue ofreciendo espectáculos de variedades y su *show* de lanzador de cuchillos, lo transforma en un número de puntería sobre Hitler, Franco y Mussolini. Es una época de gran pasión y peligro, de bombardeos a la salida de los teatros y en la que los artistas se resisten a seguir trabajando. Existe un cabaret de vanguardia de clara filiación anarquista que no deja de abrir sus puertas a pesar de la batalla, llamado Cabaret Caracol y fundado por sus viejos amigos Salomé y Nicolás de la Peña, donde son invitados a participar una noche de 1938 en el Madrid sitiado. Al agravarse la situación en la ciudad y antes de que los nacionales ocupen Teruel, Daniel y su familia huyen a Barcelona, desde donde encaminan su exilio por los Pirineos en 1939, en un camión que

es uno más de los muchos lleno de españoles que salen por la frontera de España para no volver, hacia el campo de concentración de refugiados en Argelès-sur-Mer.

Una vez en el país vecino, Goyanes cuenta que la familia Buenaventura le dijo que a su paso por Colliure, intentaron visitar a Antonio Machado, a quien conocieron en el periodo de las Misiones Pedagógicas, pero les fue imposible. Murió a los pocos días. Dos meses después, en abril, finalizada la Guerra Civil con victoria de la dictadura de Franco y fraguándose la Segunda Guerra Mundial, queman la barraca y toman rumbo en un barco atestado de españoles, que les lleva a Buenos Aires. Ellos son unos de tantos artistas que emprenden el exilio. Durante su estancia en Argentina, tienen contacto con personalidades como Miguel de Molina y Margarita Xirgu.

La etapa que comprende entre 1939 y 1952, habiendo reconstruido la barraca, comienzan una gira por América del Sur, a la que se suman al espectáculo los tres hijos del matrimonio, que dan un aire nuevo al *show*. Entre tanto, España es un país reprimido donde se llevan a cabo encarcelamientos y fusilamientos, acaba la Segunda Guerra Mundial con la derrota de la Alemania nazi, que tuvo como consecuencia la Guerra Fría, la división de Alemania, la constitución de las Naciones Unidas y la OTAN, tienen lugar los juicios de Nuremberg y sucede la Revolución del 43 en Argentina que da paso a una dictadura de tres años, antes de comenzar a gobernar Perón.

Vuelven a Europa en 1952, gracias a la oportunidad que les ofrece un empresario francés de un contrato para actuar en París. De allí continuarán con la gira por el resto de Europa, menos en España, porque aún con la dictadura les está prohibido entrar por haber participado el Zurdo activamente del lado republicano durante la guerra. Europa está destruida y poco a poco va volviendo a la vida y se respira una euforia artística por el alivio de haber salido de la guerra. Los Buenaventura llevan al público un espectáculo renovado, pero con restos del pasado, pues a partir de los años sesenta, están en contacto directo con las vanguardias artísticas europeas que tienen su precedente en las de los locos años veinte. Actúan en Berlín antes y después de que los rusos levantaran el muro.

Después de este periplo, en 1965, la familia decide dejar la barraca y dedicarse a vivir: los padres a descansar en Ginebra y sus descendientes a vivir sus historias de amor y tener hijos en México y París. Miguel, el pequeño de los tres hermanos, al poco de instalarse en México, rodará con Buñuel su drama surrealista *Simón del desierto* y trabajará con Alejandro Jodorowski, quien está en contacto con las vanguardias europeas. Pablo forma parte en 1968, en la ciudad donde vive, de la mayor revuelta estudiantil de la historia de Francia. Sufren desde la lejanía los avatares que azotan el país que les acogió en el exilio, donde dos años más tarde de la muerte de Perón en 1974, se instaura en Argentina una dictadura que impulsó un terrorismo de Estado, en el que se violaron masivamente los derechos humanos y se produjeron miles de desaparecidos.

A sus noventa años, Daniel y Aurora deciden volver a Madrid al ganar el PSOE sus primeras elecciones, para ellos eso significa que la democracia ha vuelto a España. Allí mueren. Sus tres hijos van al funeral y es entonces cuando deciden desempaquetar la barraca y volver al escenario. Esta idea es promovida por el inmenso ambiente cultural que está viviendo la ciudad en la década de los ochenta. El país está emergiendo de sus cenizas en plena libertad artística y sexual. Gracias, en parte, a la gestión de Enrique Tierno Galván, Madrid vivió un espectacular renacimiento de su vida cultural, artística y social, adormecida durante el franquismo, que se conoció como movida madrileña y, el espectáculo que diseñarán los hijos del Zurdo, está lleno de renovadas sugerencias e influenciado por las nuevas corrientes artísticas que están teniendo lugar en Europa y que ahora, llegan a España gracias a la apertura al exterior y los festivales internacionales. Propuestas como la mezcla de distintas disciplinas artísticas, la importancia de la participación del público en el *happening*, el teatro físico y visual, el teatro de calle, proyectos basados en la improvisación, la ruptura con el texto, son fórmulas de expresión que rompen con el teatro y el espacio tradicionales, en una explosión de creatividad que en este momento se está experimentando, y a la que se suman nuestros protagonistas en giras por festivales de España y Europa. Llegan a actuar en el vigésimo sexto Encuentro de Teatro de Berlín en 1989, justo en los días de la caída del muro. Los nietos de Daniel se irán uniendo al *show* aportando sus frescos

conocimientos de canto, teatro, circo y *clown* que han adquirido de los hermanos Videla en su escuela de circo de Buenos Aires, de mimo Jacques Lecoq en su escuela internacional de París y del *clown* Philippe Gaulier en su escuela de Sceaux.

La relación de los Buenaventura con Granada, lugar donde reside el autor de esta ficción Emilio Goyanes, comienza desde que deciden instalarse en ella en 1987, tras su participación en el V Festival Internacional de Teatro de Granada. La ciudad forma parte de su memoria emotiva, pues es donde nació la madre del Zurdo y ya la visitaron durante las Misiones Pedagógicas. En 1992 abre sus puertas el Teatro Alhambra de Granada, época en la que surge una nueva generación de creadores y otros que ya estaban desarrollando su trabajo, muchos de ellos nacidos de las renovadas propuestas artísticas venidas con la Transición, y que llevan a cabo su arte desde pequeñas compañías de teatro, circo, danza y marionetas, girando por todo el mundo, como son Pablo Carazo (Cía. Vagalume), Emilio Goyanes (Cía. Laví e Bel), Enrique Lanz (Cía. Etcétera), Maruja Gutiérrez (Cía. Titiritrán) o Gema Matarranz (Cía. Histrión). Todos ellos van tomando contacto dentro de la vida cultural de la ciudad, y es en 1993 cuando la familia conoce a Emilio Goyanes. Desde entonces, siguen su trayectoria y asisten en la sala Cuarta Pared de Madrid a la representación de *Cabaret Caracol* en 2001. Para los hijos del Zurdo la velada, que reconstruye un antiguo cabaret de variedades del Madrid de la Guerra Civil, significa algo muy especial, pues recuerdan que sus padres actuaron en 1937 en dicho local anarquista.

Emilio llevaba años buscando documentación relacionada con ese cabaret, sin saber que tenía muy cerca a unos testigos de primera mano. Las conversaciones surgidas de esa noche, contenían el deseo de poder trabajar juntos algún día, momento que se presenta propicio tras la muerte de Sara en 2008, la hija de Aurora y Daniel. En su funeral, los nietos del matrimonio de artistas descubren cantidad de fotos realizadas por Sara, que immortalizan los momentos, avatares y viajes de toda su vida. Es entonces cuando los cuatro nietos deciden hacer un espectáculo homenaje a su familia, en el que aparezcan todos, en el que los muertos se pongan en pie y que cuente de una manera cabaretera aquella historia de noventa años de viaje. Pero no quieren que sea un *show*

más de La Barraca, sino algo que se represente en teatros, con las nuevas posibilidades de hoy y narrarlo desde ellos mismos.

Piensen también en que lo dirija alguien que no esté tan cerca de sus vidas, pero que tenga una conexión artística con todo aquello. En 2009, le proponen a Emilio Goyanes dirigir el proyecto con su compañía Laví e Bel, le cuentan toda la historia y comienzan largas conversaciones para elaborar la narración y el guión teatral, muchas de cuyas ideas las aportaron los Buenaventura. *La Barraca del Zurdo* se estrenó el 8 de octubre de 2010 en el Teatro Alhambra de Granada, noventa años después de que abriera sus puertas la primera vez en Madrid el 8 de octubre de 1920. Miguel, el único hijo vivo de Daniel, a sus ochenta y dos años, salió a saludar. Esta es la vida de este grupo de artistas que Goyanes inventa y transmite para crear una ilusión en el público que, según él, de haber existido, hubiera sido similar:

Yo voy y cuento la historia y la cuento y la gente se la cree como real. Yo en ningún momento digo: “pero esto es real”. No. Hombre, leí una vez una frase que me sirve de muletilla cada vez que me preguntan si era real, que es de un escritor mexicano que dice que: la ficción sale de la realidad como el huevo sale de la gallina, y la realidad sale de la ficción como la gallina sale del huevo. Y un tío que es escritor de aquí, de Granada, cuando le conté la historia le dije que era todo inventado y dice: “pero es verosímil”. La realidad entre lo verdadero y lo verosímil: con eso jugamos. (Goyanes [comunicación personal, mayo 11. 2015])

Encuadrar la vida de esta familia de ficción en un contexto histórico, que cada uno de sus pasos haga alusión a momentos y sucesos de la Historia del siglo XX y parte del XXI de varios puntos geográficos de nuestro planeta y que sus relaciones se vayan tejiendo con el recorrido de creadores y personajes reales y relevantes, dota al espectáculo de una verosimilitud que hace más impactante su efecto en el público. El efecto de homenajear el compromiso cultural de nuestros antepasados, a través de la vida de unos protagonistas con los que nos podemos identificar fácilmente por

experiencia propia o por la de nuestros abuelos, gracias a la dosis de realidad aplastante e indiscutible que presentan. La obra nos descubre la labor de resistencia y de recuerdo de una familia unida que soportó los azotes del pasado siglo. Una historia fascinante, si hubiera existido. Aparte de la valía artística y estética del espectáculo, su gran logro radica en la realidad histórica a la que alude, proporcionando al espectador un reflejo de sí mismo y de la sociedad en la que vive, suscitando anécdotas como la que recuerda Goyanes:

El dueño de un bar, cuando vio entrar a los actores les dijo: ayer vi la función. Sois unos cabrones, iba a dejar el bar y he decidido seguir... resistencia. Es tan raro que el teatro provoque una reacción así, es un pez tan difícil de pescar, que cuando lo consigues, te sientes agotado y feliz y sólo piensas en volver a lanzarlo por la borda, para que haga su vida. (*La Barraca* [s.f.])

5.3. La historia de la barraca del Zurdo

En este punto nos ocuparemos de la narración en la que se basa Goyanes para realizar el espectáculo. Ya expusimos en el apartado anterior que Daniel Buenaventura, el Zurdo, y su mujer Aurora abren las puertas de su propia barraca en Madrid en 1920, realizando giras por España y Portugal hasta el comienzo de la Guerra Civil. Durante ese tiempo van naciendo sus tres hijos Sara, Miguel y Pablo, quienes les acompañarán en todas sus experiencias con la barraca y, quienes a su vez, experimentarán otras manifestaciones artísticas y tendrán hijos, que como ellos, se mantendrán unidos a la familia, apoyándose y resistiendo juntos.

Como veremos a continuación, tanto en este como en el siguiente apartado, que dedicaremos a la elaboración de los personajes, en la detallada narración existen datos y personajes que no aparecen en el espectáculo o sucesos que cambian de orden, pero que sirven de sustento y base de ese poderoso *iceberg* que se esconde bajo la superficie.

Daniel es de familia humilde y vivió su infancia en Mieres, donde practica la puntería lanzando cuchillos y, el día en que el Circo Martinelli visitó el pueblo, el niño pidió trabajo al dueño, quien le hizo una prueba. Dani sacó una patata y lanzó un cuchillo con su mano izquierda, pero el corte fue sucio; sin embargo los siguientes, tallaron un triángulo perfecto. Al dueño del circo Diego Martinelli le impresionó la determinación en los ojos del chico y consiguió irse con ellos. Su conciencia de trabajo duro, le hizo irse perfeccionando en su número de lanzador de cuchillos y absorbía distintas técnicas adquiridas de sus compañeros, sobre todo de los payasos Hermanos Caimán y del mago Camilo Aldemar, que les daban ideas para ejercitar nuevas fórmulas de lanzamiento.

En estos nueve años cambió de circo en tres ocasiones y conoció a muchos artistas de los que aprendía, gracias a lo cual, fue modificando su número a lo largo de los años: iba introduciendo nuevos objetos que lanzar, tallaba una escultura en directo, se vendaba los ojos y hacía equilibrio para hacer más difícil su proeza. Realizando una actuación con el Circo Munnard en Madrid, conoce a Aurora, una chica moderna y educada en la cultura y el arte. Esa noche cenan en el carromato de Daniel y la pasan hablando y haciendo el amor, como si se conocieran de toda la vida. Se enamoran y, al día siguiente el circo marcha a otra ciudad, pero ella se va de gira con él. Después de una semana de ensayos, Aurora se estrena como *partenaire* del Zurdo, pero cuando la muchacha hace su aparición en la pista de arena del pequeño circo, se coloca pegada a una plancha de madera y comienza a cantar, al gran lanzador de cuchillos por primera vez en su vida siente que se acelera su corazón y le tiembla el pulso. Ella siente sin temor cómo los cuchillos se van clavando con precisión a su alrededor mientras sigue cantando y, al retirarse para saludar, observa que en el tablero se dibuja con cuchillos un corazón. Por desavenencias con el dueño del circo, deciden marcharse en su carromato y, tras un año de trabajo minucioso, construyen con mucho amor su barraca. Debía haberse llamado La Barraca de Aurora, pues es una auténtica artista, paciente y quien ha cuidado cada detalle. La inauguran en una Feria de atracciones de Madrid. Por aquel entonces, el negocio empezaba a decaer, pero las ferias de atracciones seguían siendo algo habitual en muchas ciudades y, durante los años siguientes recorren ciudades y

pueblos de España y Portugal. En el espectáculo incluyen números de diversos artistas amigos. Durante estos viajes van naciendo sus tres hijos: Pablo en Cádiz, Sara y Miguel en Madrid. La gira con los niños tan pequeños no es fácil, pero en algunas ocasiones les acompaña una niñera a la que llaman tía Beni.

El 14 de Abril de 1931, Miguel cumple tres años y Madrid es una fiesta celebrando la Segunda República. Este mismo año nace la iniciativa de Las Misiones Pedagógicas de la mano de Cossío, quien tras ver una actuación de La Barraca del Zurdo, les propone enrolarse en el proyecto, quienes aceptan sin dudar. Gracias a este encargo, trabajan en los pueblos de la Alpujarra y pueden visitar Granada, la ciudad natal de Matilde, la madre de Daniel, ciudad de la que quedan prendados. También estos viajes les permiten coincidir con La Barraca de Federico García Lorca y hacerse amigos, sobre todo Sara, que con seis años intercambiaba poemas con él. En esta época coinciden también bastante con el mago Camilo Aldemar, cuyo hijo llamado Amador y Sara, se enamoran. Siempre que pueden, el matrimonio lleva a sus hijos con ellos, pero cuando les resulta demasiado complicado, los mandan a Madrid con sus abuelos maternos. En 1934, dos semanas antes de que estallara la Revolución Minera de Asturias, de la que el padre de nuestro protagonista fuera uno de los principales organizadores, la familia va a actuar cerca de Mieres y, por supuesto van a que los niños conozcan a sus abuelos. Los pequeños nunca olvidarán las comidas, las canciones y el buen humor de su abuela Matilde.

Cuando comienza la Guerra Civil deciden movilizarse a favor de la República, yendo a actuar al frente. Visitan Alicante, Valencia, Albacete, Jaén... modifican el *show*, convirtiéndolo en un número de puntería sobre Hitler, Mussolini y Franco. En esta etapa, Sara, Miguel y Pablo no les acompañan, porque viven con los padres de Aurora, pero cuando representan su número de lanzamiento de cuchillos en la sala anarquista Cabaret Caracol de Madrid, sí van a verlos, pero al empeorar la situación en la ciudad, huyen todos a Barcelona en 1938, desde donde pasarían la frontera hacia Francia unos meses después, finalizada ya la guerra. Una vez allí, les llegan las noticias desde Europa de la gestación de una gran guerra impulsada por Alemania e Italia, que sería la Segunda

Guerra Mundial. Ellos sienten que España ha sido el primer paso de algo mucho más grande y deciden quemar la barraca, no sin una actuación de despedida con una gran fiesta, y emigrar a Argentina. Lo hacen en un barco lleno de españoles buscando refugio y una vida mejor.

Al llegar a Buenos Aires en 1939, son recibidos por un grupo de viejos amigos artistas españoles exiliados que llevan tiempo allí, quienes les ayudan a buscar una casa, trabajo, a reconstruir la barraca y a empezar de cero. Durante un año, Daniel y Aurora trabajan en teatros y cabarets, mientras sus tres hijos estudian y se preparan para unirse al nuevo espectáculo. A Pablo se le da muy bien el trapecio, algo que ha ido perfeccionando gracias a lo que ha aprendido de los artistas que ha ido conociendo por el camino; Sara tocará la música del *show*, pues se le da bien el acordeón, el arpa y el piano; y Miguel cantará acompañando al trapecio de su hermano. Cuando la barraca ya está lista, comienzan a girar por toda América del sur durante años, estableciendo su residencia durante largos periodos en su casa de Buenos Aires, donde aprenden tango y comparten veladas con la unida colonia de exiliados españoles, entre los que se encuentran Miguel de Molina y la actriz Margarita Xirgu. Sara no lleva bien tanto viaje, pues se cansa, echa de menos a su amigo Amador, de quien está enamorada desde pequeña y que, ahora sabe que está en el exilio con sus padres en México. Se vuelca en su nueva pasión, que es la fotografía. Su padre le ha regalado una cámara para que se le haga más amena la vida en la carretera y pronto empezará a fotografiar todo. Durante esta etapa, la familia muchas veces recuerda el tiempo en España, el terrible dolor por haber tenido que huir de su país y por todo lo que se perdió con la guerra.

En 1948 y aburrida de la gira, Sara decide irse a vivir a México con su amor Amador. Su hermano Miguel, que es homosexual, intuye que el novio de su hermana lo es también, pero ella lo sabría mucho más tarde. Después de trabajar en Argentina, México, Colombia, Chile, Uruguay, Brasil, Paraguay, Venezuela, etc., en 1952 tras una actuación en Ciudad de México, un empresario francés les ofrece la posibilidad de volver a Europa con un contrato de tres meses. La gran decisión implicaba dejar a Sara atrás, pero todos se miran en silencio y aceptan con un sí ilusionado en la mirada. Sara

se quedará en México D. F. con su marido y tendrá tres hijos: Salvador y Diego, el mayor y el pequeño son de un amante pintor, y Miguelito, el mediano que es de Amador, de quien, con el tiempo, se separará.

En Europa hace siete años que ha terminado la guerra y poco a poco vuelve a la vida, pero pueden observar en muchas de las ciudades que visitan, los efectos de los bombardeos y la batalla. Trabajan en Francia, Alemania, Italia, Hungría, Polonia, Gran Bretaña, Turquía... con un *show* renovado y lleno de imágenes sugerentes, casi sin palabras, para el público de cualquier país, cualquier edad y condición. Enseguida se hacen muy famosos y les acompañan viejos amigos del oficio, creando un espectáculo de variedades único, pues estará influenciado por las nuevas vanguardias escénicas que a partir de los años sesenta tienen lugar en Europa. Van a todas partes menos a España. El Zurdo se había jurado que no volvería mientras viviera Franco.

En 1965, parece que se pusieran de acuerdo tres de los cuatro miembros de la familia que continúan en la carretera, para dejar el mundo del espectáculo. A Pablo, de cuarenta y dos años, cada vez le cuesta más subirse al trapecio y además, pretende quedarse a vivir en París, pues ha conocido a Camile, una abogada de la que está enamorado y con la que tendrá dos hijas artistas: Nina y Edith. A su padre, de setenta y dos, le empieza a temblar el pulso y, junto con su mujer, desea retirarse a vivir a una casita con jardín, la que consiguen en Ginebra, no sin una terrible sensación de tristeza por dejar atrás cincuenta y seis años de profesión. Dadas las circunstancias, Miguel no quiere quedarse sólo al frente de todo, de modo que se va a México a vivir con su hermana. Por supuesto, que la Barraca tiene su fiesta de despedida antes de ser empaquetada en la casa de sus creadores; una gran función a la que invitan a muchos viejos amigos con los que han trabajado.

Durante el tiempo que abarca el paréntesis que se ha tomado la familia, el Zurdo y Aurora viven tranquilos y felices con su jardín y Pablo monta su propia tienda, pero echa de menos su vida en la carretera, mientras que la vida con su mujer cada día que pasa se deteriora más, hasta que finalmente, se separarán. Quienes no dejan su actividad

artística son Sara y Miguel, ambos en México DF. Ella se ha hecho fotógrafa profesional, llegando a trabajar de reportera de prensa vendiendo sus fotografías a revistas y periódicos. Él imparte clases de canto, trabaja como cantante en orquestas de baile y también como actor de cine y teatro. Por el camino, van naciendo y creciendo los hijos de Sara y Pablo, de los cuales todos tienen vena artística y la desarrollan con sus estudios, menos Salvador. Miguelito y Salvador son homosexuales criados en México, con la dificultad social que ello conlleva.

En 1975, el día después de la muerte de Franco, el Zurdo cumple ochenta y dos años, para los que la familia entera se reúne en Ginebra a celebrar el doble festejo, pero aún no es momento de volver a España, pues la situación política aún no está clara y piensan que aún el ejército podría dar otro golpe de estado. Encuentran el momento en 1982, al ganar las elecciones el PSOE. Daniel y Aurora a sus noventa años, sin decir nada a nadie, regresan a Madrid. Recorren la ciudad para descubrir que ya nada es como lo recordaban y, mueren abrazados en un hotel de Gran Vía. Sus tres hijos van al funeral y deciden abrir de nuevo la barraca. El mexicano Miguelito hijo de Sara, también se une al proyecto, pues a sus veinte años ya se siente artista y desea vivir en Europa, por el ambiente cultural y la libertad sexual que se respiran. Van a recogerla a Ginebra y arman un espectáculo nuevo, en el que el joven aporta sus aptitudes para el canto, Sara su sentido de la imagen y la luz, Miguel las vanguardias que ha experimentado en México y Pablo se encarga de la gestión desde París.

En 1984 comienzan a actuar por toda Europa. Sara va dejando y retomando la gira intermitentemente y, con el tiempo se irán uniendo su hijo Diego y las de Pablo, Edith y Nina, quienes también han cultivado en su educación la faceta artística, él en Oaxaca, la primera en Buenos Aires y la segunda en París. Ambas son *clown* y empezarán a trabajar juntas en Argentina, tras la muerte de su padre en 1997, ocurrida en la fiesta de su cumpleaños por la caída que sufrió al caer del trapecio que instaló en el jardín. En este momento, el tío Miguel y Miguelito hacía diez años que establecieron su residencia en Granada, la tierra de la bisabuela Matilde, a cuyo carro se suman, primero Diego y luego, las dos hermanas. En 2003, vuelve a estar la *troupe* unida,

viviendo juntos y actuando en La Barraca del Zurdo. Montan un espectáculo nuevo Diego, Nina, Edith, Miguelito y Miguel, que será el último del tío, pues se retirará al año siguiente. La barraca ya ha muerto y ha vuelto a renacer muchas veces desde su comienzo, y ahora continúan con el repertorio los cuatro nietos del creador, introduciendo nuevas técnicas y contenidos.

Todo da un vuelco al morir Pedro, el amante pintor de Sara. Ella sigue viviendo en Oaxaca con su hijo Salvador, quien ve cómo su madre envejece de golpe, muriendo al poco tiempo, en 2008. La familia al completo asiste al funeral, y deciden hacer un espectáculo homenaje al largo viaje de la barraca, al descubrir las fotos que guardaba Sara y que immortalizan el recorrido de toda una vida, la de ellos, la de una saga de artistas que resisten unidos. La obra se llamará *La Barraca del Zurdo* y se estrenará en 2010, noventa años después de que Daniel y Aurora la inauguraran.

El título que nos ocupa, contará esta historia desde el presente de cuatro de los nietos del Zurdo, en 2010, en la que recuerdan a vivos y muertos, narrando desde el nacimiento de su abuelo, hasta la muerte de la tía Sara.

5.4. El planteamiento de los personajes

Existen en el relato que escribió Emilio Goyanes en sus primeras notas de creación, multitud de personajes que hilan esta historia a través del recorrido por el siglo XX, cuya dramatización se hará desde el presente del año 2010 de cuatro de los componentes protagonistas que quedan vivos de la propia familia Buenaventura, muchos de los cuales han fallecido y, estos que aún viven pondrán en pie sobre el escenario a los demás. La idea es que los vivos encarnen a los muertos y que durante toda la obra la vida y la muerte se den la mano. El director cuenta con cuatro actores que serán cuatro de los nietos del Zurdo (pues el quinto, Salvador, no aparecerá en el espectáculo ni se le hará mención), que nos contarán la historia e interpretarán al resto de familiares y a otros tantos personajes que han formado parte de la vida de los protagonistas.

Después de elaborar Goyanes la lista de nombres, tanto reales como ficticios, que participan de la narración que hemos visto en los apartados anteriores, decide que “el elenco estará formado por Miguel de 47, Edith de 37 años, Diego 36 años y Nina de 30. Totó es un pianista, amigo de Nina, que participa en el espectáculo también como actor” (Goyanes, [s.f.], *La Barraca del Zurdo*, p. 56). De los numerosos personajes que figuran en el proceso de creación, los hay que aparecerán en la puesta en escena y los hay que no; también los hay que no existían al principio, pero que se inventarán para el estreno. Con esto podemos observar que hay diferencias entre la realización de una y otra etapa de trabajo, pero sin duda, la primera, aunque no se exhiba en su totalidad, enriquece la base sobre la que se sustenta el espectáculo.

Diferenciaremos, entonces y sólo en este primer proceso, tres grupos de personajes, basándonos en el criterio de protagonismo en relación con la historia que se cuenta. El primer grupo contiene a los diez componentes protagonistas de la propia familia Buenaventura y ligados todos ellos a su relación con el Zurdo, el protagonista promotor de la aventura. Son: Daniel el Zurdo; su mujer Aurora; sus tres hijos Pablo, Sara y Miguel; y sus cinco nietos Nina, Edith, Miguelito, Diego y Salvador. El segundo grupo lo constituyen los familiares de los protagonistas: los padres del Zurdo, Daniel y Matilde; los padres de Aurora, Pedro y Pilar; la mujer de Pablo, Camile; el marido de Sara, Amador Aldemar y su amante Pedro, el pintor. El tercer y último grupo está formado por los personajes a los que se alude en el relato y que forman parte de las vivencias de la familia. Esta elaboración de material es la que lleva a cabo Emilio Goyanes para dar un punto de partida a los actores, a la hora de enfrentarse a la construcción de personajes.

De entrada, los personajes estaban muy definidos por parte del director, y sus biografías muy completas, con lo cual durante los ensayos, los actores desarrollan la complicada tarea de darles forma desde un código común, puesto que encarnarían varios personajes dentro de una misma escena e incluso dentro de una misma conversación, a la vez que:

Había una dificultad añadida y es que los personajes se los iban a pasar unos a otros. El Zurdo no lo iba a hacer sólo Nacho, sino que lo iba a hacer Toño también, y así había muchísimos personajes. Entonces el primer trabajo era encontrar una característica en cada personaje que fuera transmisible a los otros. (...). Claro, una estructura física, una voz, una manera de hablar, de pensar. Entonces ellos le dieron cuerpo. (Goyanes, [comunicación personal, mayo 11. 2015])

Los personajes protagonistas de la familia Buenaventura, de los cuales aparecen en el espectáculo todos menos Salvador. Son:

El Zurdo. Lanzador de cuchillos

Ya comentamos que Daniel Buenaventura Carazo nació el 21 de noviembre de 1983, en Mieres, hijo de una emigrante granadina ama de casa y de un minero anarquista asturiano. Es el pequeño de cuatro hermanos, de los cuales, los otros tres son mineros. De su padre heredará la ideología política y el sentido de la justicia y, de su madre la alegría y el amor por la tierra y las plantas. El pequeño Dani no va a la escuela, pero su madre le enseña a leer y escribir. Su infancia transcurre rodeada de otros niños con los que suele ir al monte y hacer todo tipo de trastadas. Siempre le gustó practicar la puntería con cuchillos en las patatas, hasta llegar a tallar formas a dos metros de distancia. A los nueve años, solía ir con sus amigos al Casino de Mieres para robar revistas y un día se hace con una muy especial. En ella aparecía un reportaje con dibujo de un lanzador de puñales que era una estrella del circo, cuya imagen le provocó el deseo de llegar a ser como él. Con once años empieza a trabajar en la mina transportando carbón y practica con los picos. Cada vez adquiere más precisión, hasta que cuando cumple los dieciséis, llega al pueblo el Circo Martinelli. Lleva tantos años robando revistas en las que pudo ver artistas de circo, que ahora no se puede creer que tenga uno delante. Se arma de valor y, ataviado con una patata y utensilios de punta que ha afilado cuidadosamente, se dirige a un domador de caballos para pedirle trabajo,

quien se ríe de él cuando le dice que es minero. No obstante, el niño saca su patata y la clava en un árbol. El siguiente lanzamiento hace un corte sucio, pero con los dos próximos cuchillos, talla un triángulo perfecto. Diego Martinelli, un viejo malabarista dueño del circo, presencia la actuación y ve en el chico un diamante en bruto, de modo que, le ofrece trabajar para él. Al ir a casa a por sus cosas, sus padres, que ya saben de su afición, consienten en dejarle hacer su vida.

El zurdo es noble, independiente, apasionado, concienzudo y trabajador, lo que le permite aprender técnicas nuevas de sus compañeros para perfeccionar su oficio. En nueve años, cambia de circo en tres ocasiones, conociendo un gran número de artistas. A sus veinticinco años, trabaja en el Circo Munnard, y durante una actuación en Madrid, conoce a su futura mujer Aurora, la que cambiará su vida. Los dos provienen de familias muy distintas, pero enseguida se enamoran y ella decide irse de gira con él, trabajando como su *partenaire*. Su mujer es la única persona en el mundo por la que le ha temblado el pulso. La adora, porque para él es una artista sensible, minuciosa y con sentido del humor. En su relación se complementan: él es un huracán y ella un remanso.

Como ya sabemos, ambos dejarán el circo por la incompatibilidad de Daniel con los malos modos y la crueldad del dueño. A los ocho años de inaugurar su propia barraca ya han nacido sus tres hijos y la gira con unos niños tan pequeños, no resulta nada fácil, sin embargo, siempre los llevan con ellos. Tan sólo los dejaron con sus abuelos maternos en Madrid, cuando estalló la Guerra Civil. En este periodo el Zurdo se une a los militantes de la UGT y la CNT y se va a luchar al Cuartel de la Montaña, movilizado a favor de la República. Más tarde, el matrimonio decide pelear del mejor modo que sabe, actuando en el frente. Al final de la contienda, emprenden el exilio con sus hijos por la frontera francesa hacia Argentina, huyendo del próximo conflicto bélico venidero. Es una experiencia dura para él, pues destruyen la barraca; sin embargo, pronto la abrirán de nuevo para girar por toda Sudamérica. Educan a sus hijos en la tolerancia, el respeto, la libertad y la independencia, por eso, cuando la familia recibe el ofrecimiento por parte de un empresario francés, de un contrato de trabajo en París por

tres meses, no lo dudan y se van, dejando en México a Sara, que decide quedarse con su enamorado.

En Europa, actúan por muchos países y, tantos años de viajes fuera de España, le empiezan a pesar al Zurdo. Pero se propuso que no volvería hasta que no se instaurase la democracia en su país. A sus setenta y dos años se encuentra ya cansado y decide retirarse de la vida artística. Le vuelve el anhelo del amor a las flores que tenía su madre y se instala con Aurora en Ginebra, en una casa con jardín, donde disfruta de sus hijos y nietos, de los largos paseos y de las actividades culturales a las que acude con su mujer.

El sueño de volver a su tierra, no lo ve realizado con la muerte de Franco, pues piensa que aún el panorama político está delicado y que aún los militares pueden volver a dar un golpe de estado. Es en 1982, al ganar el PSOE sus primeras elecciones, cuando considera que es el momento adecuado, porque si ha ganado la izquierda, significa que la democracia ha llegado. El matrimonio regresa a Madrid sin decírselo a su familia.

Aurora. Cantante y pintora

Aurora Romano de la Cava nació el 8 de noviembre de 1983 en Madrid, en una familia acomodada. Vive su infancia en casa de sus padres, en el barrio de Salamanca, entre la disyuntiva de un ambiente tradicional proporcionado por su madre y la educación liberal que le da su padre. Estudia en un rígido colegio de monjas, pero también recibe clases particulares de canto, música, fotografía y bellas artes. De este modo desarrolla una cultura artística abierta a las influencias europeas con la que se siente identificada, lo que le cuesta muchas discusiones con su madre. A los dieciocho años ya fuma, lee revistas, bebe coñac, usa pantalones y se corta el pelo a lo *garçon*, símbolo de rebeldía, independencia y modernidad. La joven cuenta con el apoyo de su padre para no aceptar el modelo de comportamiento y vida que su madre quiere para ella: una educada señorita de clase media, que se casará con un buen partido, será ama de casa y cuidará de sus hijos.

Con veinticinco años, es una mujer alegre, llena de vida y curiosidad, elegante, culta y con una mente abierta y moderna. Por eso se enamora el Zurdo de ella y por eso, al conocerlo, le fascina su vida. De modo que, huyendo del ambiente encorsetado que vive en su casa, decide irse con él de gira. A Aurora, sólo le hace falta una semana de ensayos para estrenarse en el circo. Será *partenaire* de su marido en el número del lanzador de cuchillos, pero desde la primera actuación, proporciona al *show* su toque personal: canta de maravilla, mientras él hace puntería alrededor de su cuerpo. Poco a poco se convierte en el alma artística de la pareja. Gracias a su talento, transforma el carromato donde viven, en una verdadera casa acogedora llena de pinturas y fotografías.

Está muy unida a Daniel y va donde él proponga, por eso le parece buena idea dejar el último circo y montar su propia barraca, que ella misma decora minuciosamente. También le satisface el momento en que su marido quiere retirarse, siendo ella la que consigue la casita con jardín. Inculca a sus hijos su curiosidad insaciable, su creatividad, sensibilidad y su sentido de lucha, progreso y libertad. Gracias a ello, forma una familia unida que se apoya y se respeta.

Tal y como la barraca nació, murió y renació varias veces; a lo largo de la historia cada uno de los miembros Buenaventura, han permanecido intermitentemente juntos construyendo proyectos en común y, separados para experimentar sus propias experiencias con independencia. Una de las cosas que más ama es la barraca, porque es el símbolo de las vivencias de toda una familia, resistiendo unida los azotes del tiempo.

Pablo. Trapecista

Pablo Buenaventura nació el 28 de febrero de 1923 en Cádiz, mientras sus padres estaban de gira. Se llama así por Pablo Iglesias, político marxista y fundador del PSOE y de la UGT. Aquí comienza la familia a establecer la tradición de poner los nombres a los hijos de gente admirada. Se cría en la barraca, como el resto de sus hermanos. Es el mayor de tres. Es un niño muy trabajador y dispuesto, siempre ayuda a montar y desmontar la barraca y a cuidar del menor de sus hermanos. Ha heredado de

sus padres la disciplina y la capacidad de trabajo. Desde pequeño le han gustado las alturas y practica en un trapecio que le instalan sus padres. No deja de aprender técnicas nuevas de amigos trapeceistas con los que va coincidiendo, terminando por dedicarse profesionalmente al trapecio, la cuerda y el mástil. Con ocho años vive el gran festejo que provoca la victoria de la República y con trece, el golpe de estado y la Guerra Civil. Al sentir la clara posición política en el ambiente en el que vive, el niño fantasea con coger un fusil y unirse a los milicianos en el frente. Se hará un hombre que alimentará su espíritu revolucionario.

A sus diecisiete años está recién llegado a Buenos Aires con su familia y compagina sus estudios con los ensayos para unirse al *show*. Al principio de llegar a ese nuevo país, le cuesta un poco adaptarse, pero con esfuerzo, pronto hará amigos con los que le gusta ir a bailar tango, incluso se echa una novia. Pablo tiene el mismo temperamento que su padre, su misma determinación y fuerza y, trabaja duro para reconstruir la barraca. La batalla le ha otorgado un poso adulto y responsable. En esta época monta su primer número de trapecio, muy clásico al principio, pero pronto su madre le incita a introducir cosas nuevas y propias.

Durante la gira por América se convierte en un hábil artista, interpretando en sus números de trapecio, cuerda y mástil, a diferentes personajes, algunos históricos relacionados con la Guerra Civil y otros, de ficción que hacen reír y llorar al público. Nunca está más de una semana en el mismo sitio y como le encantan las mujeres, tiene una novia en cada ciudad. Pablo está muy unido a su hermana, por eso cuando ella deja la gira él lo siente mucho, sin embargo, esta ausencia le acercará más a Miguel, del que se hará inseparable y con quien compartirá las innumerables juergas nocturnas de cada lugar al que viajan.

En la gira europea ya es un gran profesional y recibe ofertas de varios circos para formar trío con otros trapeceistas, pero él no quiere dejar la barraca, porque se ha convertido en su pasión, en su vida. A medida que sus padres van perdiendo vitalidad, él y su hermano van asumiendo más responsabilidades, hasta que finalmente, se encarga

de toda la gestión. Aunque no lo quiere reconocer, porque es tozudo como su padre, con cuarenta y dos años cada vez le cuesta más subirse al trapecio, lo cual sumado a que se enamora de una abogada parisina quince años más joven que él, le hace decidir abandonar la barraca con todo el dolor de su corazón. Se queda a vivir en París con Camile, con la que tendrá dos hijas: Nina y Edith. Pasa por varios trabajos a los que no se adapta, hasta que monta una tienda de rarezas del mundo, con ayuda económica de su mujer. Se ha convertido en un buen comerciante, pero sigue echando de menos la carretera.

Tiene un sueño recurrente: monta y desmonta la barraca en todo tipo de lugares. Se arrepiente mil veces de haberla dejado, pero se acomoda en su tienda, con sus hijas y su mujer, con quien cada día que pasa está más distanciado. Camile no soporta la vida bohemia, a los artistas, las giras, ni a la familia Buenaventura y, con el tiempo se posiciona contra ellos. Los dos cónyuges han tenido educaciones muy distintas: él liberal y ella conservadora. Esto les va alejando hasta que se separan.

El momento de desempolvar la barraca tras la muerte de sus padres, lo vive con suma ilusión, pues lo echaba de menos; a pesar de que no actuará, sino que se encargará de la gestión y distribución. Con setenta años, Pablo ya tiene síntomas de Alzheimer y en 1997, para el festejo del día de su septuagésimo cuarto cumpleaños, manda montar un trapecio en el jardín. Sube e intenta volar de nuevo, pero cae. Es hospitalizado y, antes de morir, confiesa a sus hijas que de lo que se arrepiente en su vida es de haber dejado la barraca, de haber aguantado tanto tiempo con Camile y de no haber montado una tienda de circo.

Sara. Fotógrafa y música

Sara Buenaventura nació el 8 de octubre de 1925 en Madrid. Sus padres le pusieron ese nombre en honor a la actriz francesa Sara Bernhardt. La niña desarrolla una insaciable curiosidad, sensibilidad artística y una creatividad muy parecidas a las de su madre. La mediana de los tres hermanos, disfruta de las giras conociendo a tantos

artistas interesantes y jugando los niños de cada sitio al que viajan. En concreto, se hace muy amiga de Amador, el hijo del mago Camilo Aldemar, con quien coinciden en varias ciudades. Sara tiene ocho años y fragua con él una relación muy especial: están enamorados. En esta época también conoce a Federico García Lorca, actuando con su barraca. Intercambian poemas y se quieren mucho, por eso queda muy afectada cuando se entera de su asesinato en 1936.

Durante la guerra, pasa temporadas en Madrid, en casa de sus abuelos maternos y, ella es la única de los tres que soporta los sermones de la abuela, pero a su vez, no le permite que hable mal de su padre ni de los anarquistas. Se lo pasa bien en Madrid, porque ve muy seguido a Amador.

Cuando emprenden el camino hacia el exilio, Sara tiene catorce años y una personalidad bastante adulta y una mente muy racional. Sufre la destrucción de la barraca, pero al tiempo sabe que es lo mejor. Tantos viajes le cansan; además, ella quiere quedarse en Madrid con su amor, pero también acepta que no volverá a España y que, probablemente Amador haya salido al exilio con su familia.

No le gusta actuar y, desde pequeña sabe que el mundo del espectáculo no es para ella; sin embargo, adora a sus padres, lo que le hace seguirles adonde vayan y formar parte activa del *show*. Son quince años los que tiene cuando, ya en Buenos Aires, ensaya a regañadientes para tocar la música en directo, pues tiene unas aptitudes excepcionales para el piano, el arpa y el acordeón. La gira por Sudamérica no le gusta, se cansa y sólo piensa en Amador. El Zurdo le regala una cámara de fotos para que se le hagan más amenos los viajes, y consigue entretenerse retratando todos los lugares, perfeccionando cada día más su técnica y convirtiéndose ese nuevo arte para ella, en su principal pasión.

A partir de 1943, Sara y Amador se reencuentran cada año en Ciudad de México, donde los Buenaventura actúan una vez al año y, donde el chico vive exiliado con su familia. En 1948, decide dejar la barraca y quedarse con su amor en esa ciudad donde,

además se siente muy cómoda rodeada de tantos exiliados españoles a los que aquel país recibió con los brazos abiertos. La pareja tiene una magnífica comunicación, son muy amigos, como hermanos, pero hay algo que falla: su marido es homosexual, algo que no le confesará hasta mucho tiempo después. Ella tiene amantes en Oaxaca, Guadalajara y Tijuana; pero con Pedro, el pintor de Oaxaca, tiene una relación muy especial y, a pesar de que saben que no vivirán juntos, se aman.

Durante su vida en México, se hace fotógrafa profesional de prensa, viajando bastante por su trabajo y vendiendo su obra a revistas y a periódicos. Tiene tres hijos: Salvador, el mayor y Diego, el pequeño, son del pintor y, el mediano Miguelito, es de su marido, en un último intento desesperado de éste por volver a ser heterosexual. Amador cría a los niños como si fueran suyos y, se entera de la verdad cuando él decide confesarle su secreto a voces y ella le reconoce también que tiene varios amantes. Se ríen de la situación y es el momento en el que se separan, y ella se instala en Oaxaca con sus hijos para estar más cerca de Pedro. Su hermano Miguel, que desde que cerraron la barraca al retirarse sus padres vive en México D. F. con ella, también se muda a Oaxaca, pero durará poco allí, porque le parece una ciudad muy pequeña.

Intermitentemente, vuelve a actuar con su familia, pero siempre se termina cansando y regresa al lugar donde mejor se encuentra: su casa, en la que muere en 2008, rodeada de las fotos que ha realizado durante tantos viajes y que constituyen un fuerte recuerdo de toda una vida.

Miguel. Cantante y actor

Miguel Buenaventura nació el 14 de abril de 1928 en Madrid. Su nombre hace honor al filósofo y agitador revolucionario anarquista ruso Mijaíl Bakunin. Vive con mucha alegría el ambiente artístico en el que se cría, que le ayuda a desarrollar su sensibilidad y creatividad. Tomará clases de canto, pues ha demostrado tener buena capacidad para ello, hasta convertirse en un gran cantante, letrista y compositor. Es bastante impulsivo y visceral. La época de guerra la vive con corta edad y cuando

emprenden el exilio después de quemar la barraca, llora desconsoladamente sin entender muy bien el porqué de tener que huir, dejando atrás tantas cosas. Su madre y él están muy unidos. Ella le protege más que a los demás, porque le intuye más frágil, más sensible que a los otros, pero a la vez, con un encanto que le hace fuerte. Desde pequeño, siempre le gustó disfrazarse de niña y jugar con muñecas.

En Argentina, pronto hace muchos amigos y, compagina su formación en el colegio con todo tipo de profesores artísticos, mientras se prepara para actuar en la barraca, al tiempo que ayuda a Aurora a decorarla. Canta varias canciones en el espectáculo y acompaña con su voz el número de acrobacia de su hermano. Le encanta viajar y durante la gira por Sudamérica, sale todas las noches de fiesta con Pablo. Una noche en Colombia, conoce a un joven por el que se siente atraído. Todo es a escondidas, pues la homosexualidad en ese país no está bien vista. Tendrá varias aventuras a lo largo de su vida. Sara es la primera a quien se lo cuenta, pues confían mucho el uno en el otro, por eso él siente tanto cuando la dejan atrás al decidir marcharse a Europa en 1952.

En la retirada provisional del mundo del espectáculo por parte de toda la familia en 1965, Miguel se instala en Ciudad de México, cerca de su hermana, donde sigue desarrollando sus cualidades para el canto y comienza a trabajar como actor de cine y teatro. Adora su sobrino Miguelito, en el que se ve reflejado a sí mismo de pequeño y, tanto en Salvador como en Amador, observa una orientación sexual que ni siquiera Sara percibe.

Miguel será quien mantenga viva la barraca desde su reapertura tras la muerte de sus padres, pues Sara actuará de un modo intermitente y Pablo no irá de gira, sino que llevará la gestión desde París. Más tarde y una vez muertos sus hermanos, es Miguel quien permanece renovando el espectáculo, en esta ocasión con sus sobrinos, y finalmente, es quien forma un nuevo hogar para todos en Granada, que servirá de punto de encuentro y de retorno para la familia.

Salvador. Fontanero y cantante

Salvador Aldemar es el mayor de los hijos de Sara y su amante Pedro, pero nunca se hará público. Nace el 23 de mayo de 1956 en Ciudad de México y por primera vez en la familia, se rompe la tradición de poner nombres en honor a personajes importantes. El niño se cría con Amador, quien intuye que no es su padre, pero ejerce como si lo fuera.

Durante sus primeros años, Sara viaja de vez en cuando con él a Oaxaca a visitar al pintor unos días, lugar al que se trasladarán cuando sus padres se separan. Allí, Salvador se lleva muy bien con las chicas en el colegio, no le gusta jugar al fútbol y siente pequeños impulsos de atracción por los niños, algo que le desconcierta; aunque empieza a pensar que tal vez no sea tan extraño, cuando su madre le explica lo que es la homosexualidad y que su padre Amador lo es. Sin embargo, no acaba de entender ese sentimiento y tratará toda su vida de mantenerlo oculto hasta para sí mismo, intentando reafirmar su masculinidad. El chico pasa una adolescencia difícil luchando contra su propia naturaleza sexual y las burlas de sus compañeros, pero busca una vía de escape en el grupo de teatro del que forma parte, pues allí encuentra un espacio en el que puede ser él mismo y disfrazarse de mujer sin problemas. En uno de los amagos por no ser diferente, se echa su primera novia a los quince años, pero no le gustan los momentos de intimidad con ella, prefiere jugar con sus amigos mientras se bañan en el río.

Por lo menos una vez al año y en las grandes ocasiones, Sara viaja a Europa con sus hijos a pasar unos días con la familia. A Salvador no le gusta París, tanta gente hablando un idioma que no entiende, le marea. Él se siente muy mejicano. No se le dan bien los estudios y decide ponerse a trabajar de fontanero, pero la vena artística de los Buenaventura corre por sus venas y, a partir de los veintidós años aprovecha las escapadas que hace a DF para cantar copla en un establecimiento gay y echarse varios novios. Con el tiempo, se va haciendo más conocido gracias a su amplio repertorio y su talento para la canción. Sin embargo, nunca formará parte de La Barraca ni se separará de su madre y, continuará viviendo toda su vida en Oaxaca. Sus actuaciones son la

manera clandestina que encuentra para liberar sus impulsos. Salvador es el único nieto protagonista de la historia, que no aparecerá ni se le mencionará en el espectáculo.

Miguelito. Actor y cantante

Miguel Aldemar es el segundo hijo de Sara y el único de su marido Amador, en un último intento de éste por recuperar su heterosexualidad. Nació en Ciudad de México en 1963 y se llama así, por su tío y por Miguel de Molina, algo que parece premonitorio, porque canta muy bien, se ganará la vida con su voz y se parece mucho a Miguel, de quien no se separará.

El niño tiene una personalidad muy alegre, es creativo, atrevido, cuidadoso, con buen gusto, le gusta disfrazarse de bailarina oriental, baila todo el día, le atrae el mundo del espectáculo y nunca ocultará su homosexualidad. De pequeño, admiraba a su hermano mayor y se sentía protegido por él, pues Salvador le defendía de las burlas de otros niños. Le seguía a todas partes cuando iba con sus amigas y es por eso que se apuntó al grupo de teatro, donde comienza a desarrollar sus cualidades para el canto y la interpretación, que ensayará con su madre al piano mientras él improvisa letras.

Al trasladarse a Oaxaca, deja de pasar tanto tiempo con su padre como le gustaría, pero va a verle a la capital a menudo. A quien sí está muy unido es a su hermano Diego y a su tío, con el que comparte su forma de ver la vida y sus inquietudes artísticas. La adolescencia en esa ciudad es difícil para un homosexual. En el instituto enseguida le catalogan, le señalan, le rechazan y es objeto de burla y mofa de sus compañeros. A los quince años aprende, como le dijo su tío, a ser más discreto, aunque siente que necesita marcharse de allí, pero aún es muy joven.

A Miguelito le encanta pasar tiempo con su familia materna en Ginebra y, los viajes a Francia le fascinan, por el ambiente cultural y de libertad que se respira en París. Tal vez sea el cambio que necesita. Mientras toma una determinación, la muerte de su padre le da fuerzas para no perder más el tiempo y hacer de su vida un reflejo de sí

mismo. Decide dejar el instituto y tomar clases de canto. Más tarde, en 1983, tras la muerte de sus abuelos y la reconstrucción de la barraca por parte de los hijos del Zurdo, el chico se une al grupo y participa del espectáculo que diseña junto a su madre y su tío, comenzando así la gira por Europa. En los periodos de descanso, Miguelito y Miguel establecen su residencia entre Ginebra y Madrid, hasta que en 1987, quedan fascinados con Granada y se trasladan allí. El primero, viaja con frecuencia a París y a Italia. Vive de cerca las vanguardias europeas y la explosión cultural que tiene lugar en España en esa época.

Miguel por fin, está viviendo la vida que quiere. Aporta nuevas ideas al *show*, algunas son fruto del grupo que funda en el que interpreta copla y bolero electrónico. Cuando el tío Miguel se retira, ya todos los primos viven juntos en Granada y continúan renovando el legado de sus antepasados.

Diego. Actor y cantante

Diego Rodríguez es el pequeño de los hijos de Sara y Pedro. Nace a finales de 1974 en Oaxaca, una vez separada su madre de Amador. Su nombre hace honor a Diego Rivera y a Diego Velázquez, nombre de pintor para el hijo de un pintor. El niño pasa mucho tiempo pintando con su padre. Una vez reabierto la barraca en los años ochenta, Diego acompaña a su madre en las intermitentes giras por Europa que ésta realiza con la familia y también irá con ella en algunos viajes que emprende para sus reportajes fotográficos. Desde pequeño viaja mucho, conoce otras sociedades, otras culturas y vive de cerca todo tipo de arte gracias a su familia. Por este motivo, desarrolla y cultiva el oficio desde los dieciocho años, recibiendo clases de canto y de interpretación con una profesora que trae a México las influencias europeas.

Visita París con su hermano Miguel en muchas ocasiones para ver a sus primas. Están todos muy unidos y forman una cuadrilla muy artística, pues todos harán carrera en la profesión. En su ciudad natal comienza su andadura por el mundo del espectáculo y, tras el funeral de su tío Pablo, decide quedarse en Europa: se va a vivir con su

hermano y su tío a Granada y se une a La Barraca del Zurdo. Con el tiempo, Nina y Edith lo harán también y los cuatro mantendrán vivo el *show*.

Edith. Cantante, actriz y clown

Edith Piaf estaba en su mejor momento cuando en 1952 la familia protagonista de nuestra historia llegó a París. A Pablo siempre le gustó la cantante y le recuerda a los viejos tiempos, por eso decide llamar así a su primera hija, fruto de su matrimonio con Camile. Edith Buenaventura nació en 1973 en la capital francesa.

Se crió en un buen barrio de París en un ambiente dividido entre el espíritu liberal de su padre y la mente conservadora de su madre. Recibe una amplia cultura y le atrae el teatro y el circo. Visita con frecuencia a sus abuelos paternos, con los que se siente muy a gusto y, tiene una estupenda relación con sus primos, a pesar de que su madre intenta separarla de ellos, pues no quiere que su hija sea artista.

Una vez muertos Aurora y Daniel, la familia Buenaventura pasa temporadas en Ginebra, donde Edith tiene oportunidad de ir a verlos con su hermana pequeña y, cuando la barraca actúa cerca de París, también los visita y siente que le encanta el espectáculo y disfrazarse con todo el vestuario que utilizan. Pablo las observa e intuye que sus hijas acabarán dedicándose al circo. Tanto Edith como Nina están muy unidas a su padre, pues encuentran en él la confianza, la comprensión, la comunicación, el apoyo y la libertad que no les proporciona su madre. La separación de sus padres, une mucho más a las hermanas, que siempre se escuchan y aconsejan mutuamente. Edith es una adolescente rebelde, independiente y salvaje, que luchará por sus deseos, los cuales no comparte su madre, por eso resulta necesario para ella huir de su lado.

Con dieciocho años, y pese al disgusto de Camile y a que sabe que echará de menos a su padre y hermana, decide irse a México con su tía Sara y recorrer luego Argentina. En 1992, por fin se instala en Buenos Aires, la ciudad donde su padre, sus tíos y abuelos vivieron durante tanto tiempo. Allí comienza a recibir clases de acrobacia

y *clown* en la Escuela de los Hermanos Videla y consigue entrar en el Conservatorio de Teatro de la ciudad. Pronto se convertirá en una magnífica payasa, que trabajará en varias compañías. Visita París una vez al año para ver a su familia.

Tras el duro golpe de la muerte de su padre, las hermanas sienten que se necesitan más que nunca y, cuando Nina está preparara después de haber recibido cursos de teatro y circo en París, se va a vivir con Edith, con quien montará un espectáculo de *clown*. Las chicas trabajan juntas hasta que Nina vuelve a Europa, a la casa donde vive su familia paterna en Granada. Al poco tiempo, a sus treinta años, Edith hace lo propio, de modo que, juntos otra vez, estrenan en 2003 un nuevo espectáculo de la barraca, que será el último del tío Miguel antes de retirarse y, con el que continuarán los nietos del Zurdo.

Nina. Cantante, actriz y *clown*

Nina Buenaventura nació el 11 de septiembre de 1980 en París. A pesar de ser la pequeña de las hijas de Pablo y Camile, es bastante responsable, sensata y adulta desde siempre. A su madre le encanta Nina Simone y es ella, en esta ocasión, quien decide el nombre. Adora a su padre y a su hermana y, con su madre no comparte la visión del mundo, pero sabe manejarla y decirle las cosas claras. Prefiere estar con su padre y su familia que con su madre y sus abuelos maternos. Su padre le da una confianza y libertad que no consigue de Camile; por otra parte, escucha embobada a Pablo contarle las historias de las giras por todo el mundo. Tiene mucha complicidad con Edith y se lleva muy bien con sus primos. Disfruta de las reuniones en Ginebra, en ese ambiente tan artístico, y también de las actuaciones de La Barraca, a las que la llevan de vez en cuando.

Es un duro golpe para ella que su hermana se haya marchado a Argentina, dejándola sola con Camile, una vez separados sus padres. Ha perdido un gran apoyo, que ahora en su ausencia, lo encontrará en Pablo, quien la ayuda a ser quien quiere ser. Antes de decidir ser artista, Nina actúa de *clown* en el espectáculo fin de curso del

instituto, descubriendo que se le da muy bien. Esta experiencia sumada a la admiración que siente por Edith, que ya ha iniciado esa andadura, le dice a su madre que no quiere ser abogada, ni médico, ni nada de lo ella quiere, sino que estudiará para ser payasa. Se forma en París en las escuelas de Lecoq y Philippe Gaulier. Después de dos años forma compañía con su hermana en Buenos Aires y termina viviendo en Granada con sus primos y su tío Miguel, aportando sus conocimientos en los nuevos espectáculos de la barraca.

De los personajes secundarios familiares de los protagonistas, sólo aparecerán en el espectáculo los padres del Zurdo. Son:

Daniel Buenaventura. Minero

El padre de nuestro protagonista es natural de Mieres. Es minero anarquista dirigente sindical de la UGT, que en 1910 se pasó a la CNT y fue uno de los principales promotores de la Revolución Anarquista de 1934 en Asturias. Un hombre enérgico y curtido que llega cada día a su casa lleno de hollín y preocupaciones, que pasó toda su vida luchando por los derechos de los trabajadores y por vivir en una sociedad más justa. Posee un gran corazón, pero en casa tiene un fuerte carácter y siempre se muestra enfadado. Es su mujer la única que es capaz de ablandarlo. A su hijo le ha transmitido su espíritu revolucionario y su sentido de la libertad y la justicia.

Matilde. Ama de casa

Matilde Carazo es la madre del Zurdo. Una granadina y ama de casa que emigró con sus padres para servir en casa de unos señores de Oviedo. Es una mujer sencilla, alegre, resuelta, entrañable, llena de sabiduría popular y, que a pesar de haber llevado una vida muy dura, jamás derramó una lágrima delante de sus hijos y siempre tiene una sonrisa y una canción, hasta para los peores momentos. Empezó a trabajar de criada a los ocho años en Loja, para los señores del pueblo, donde la hija mayor de los dueños de la casa la enseñó a leer y escribir. Con un gran afán de superación, es ella quien enseña

a leer y escribir a sus hijos. No tiene mucha cultura, pero quiere que sus hijos progresen. Su gran afición es el cultivo de una pequeña huerta que tiene en la parte trasera de la humilde casa. De ella heredó Daniel el amor por la tierra y las plantas y, lo que más recuerda su hijo, son las canciones y letras improvisadas que cantaba mientras cocinaba.

Pilar

La Condesa Pilar de la Cava es la madre de Aurora y pertenece a una familia madrileña de ilustre procedencia, arruinada hacía apenas cinco años atrás desde el nacimiento de Aurora. Pilar es una mujer católica practicante, rígida y muy tradicional, que no quiere que su hija estudie, pues piensa que no le servirá de nada, si lo que tiene que hacer es casarse con un buen partido y dedicarse a su hogar y a la crianza de sus niños, con la ayuda de doncellas a su servicio. Esta actitud provoca en Aurora la rebeldía de la que hace gala.

Pedro. Joyero

Pedro Romano, el padre de Aurora, es dueño de una joyería muy selecta en la Plaza Mayor. Quiere para su hija la educación más liberal posible y, es gracias a él, que la niña puede estudiar varias disciplinas artísticas. Le proporciona una cultura amplia y abierta a las influencias europeas, lo cual suscita muchas peleas con su mujer.

Camile. Abogada

La mujer de Pablo es una abogada parisina procedente de una familia burguesa y tradicional. No le gusta el mundo del espectáculo, ni que su marido esté de gira, por consiguiente, repudia a la familia Buenaventura e intenta separar de ellos tanto a Pablo como a sus hijas. Para Nina y Edith, quiere unos buenos estudios y un importante trabajo cualificado, no una vida bohemia dentro del ámbito artístico. La incomunicación e incomprensión hacia las niñas y la falta de aceptación y apoyo hacia lo que ellas

desean hacer con su vida, provocan el alejamiento de ambas. Finalmente, también las diferencias con Pablo acaban en el divorcio del matrimonio.

Amador Aldemar

El marido de Sara es hijo del mago Camilo Aldemar, amigo y compañero del Zurdo y de Aurora. Desde pequeño tiene una relación muy especial con Sara, que perdura en el tiempo y consolidan cada vez que se encuentran de gira. Como ella, también él huye al exilio con sus padres después de la Guerra Civil hacia México, donde se reencuentra con la que será su mujer. A pesar de llevarse fenomenal, ser muy amigos y quererse mucho, algo falla en la relación: él es homosexual. Tiene varias aventuras que confesará a Sara, después del nacimiento de su hijo Miguel. Tras esta conversación, en la que son sinceros el uno con el otro, se separarán, pero continuarán siendo amigos hasta su muerte, en 1980 de sida. Amador intuye que Salvador no es su hijo, sin embargo le da su apellido y lo cuida como si lo fuera. Su verdadero hijo Miguelito, es el fruto de un intento desesperado por recuperar su heterosexualidad y querer estar tranquilo con la mujer maravillosa que tenía al lado, después de un desengaño amoroso. Seguirá en contacto con sus hijos hasta el último día de su vida.

Pedro Rodríguez. Pintor

Este pintor nacido en Oaxaca es amante de Sara desde el comienzo de su matrimonio. Salvador es hijo suyo, pero no reconocido como tal, sin embargo, la madre procurará que se vean a menudo. Después del desencanto con Amador, Pedro será el gran amor de Sara hasta el final. Con él se traslada a este distrito mejicano, pero nunca vivirán en la misma casa, pues Sara aprecia mucho su independencia. Una vez allí, nace el hijo de ambos, Diego, con quien pasará las horas pintando. Pedro muere en diciembre de 2004, lo que hace envejecer de golpe a Sara, quien morirá tres años más tarde.

Los personajes referenciados en el texto, son aquellos a los que se alude en la narración, formando parte de la vida de los protagonistas y que ayudan a tejer la historia, de los cuales sólo aparecerán en el espectáculo los nueve primeros. Son:

Totó. Amigo pianista de Nina.

Diego Martinelli. Dueño del Circo Martinelli, en el que trabajó el Zurdo y que en la obra se llamará Giuseppe Martinelli.

Paul Munnard. Dueño del Circo Munnard, en el que trabajaron Aurora y Daniel.

Manuel Bartolomé Cossío. Pedagogo y promotor de la Misiones Pedagógicas de 1931, de las que formó parte La Barraca del Zurdo. En el espectáculo, será el profesor Cossío.

Federico García Lorca. Poeta y dramaturgo granadino que dirigió La Barraca, grupo de teatro universitario que actuó por los pueblos y ciudades de España desde 1931, con quien la familia Buenaventura coincidió en sus giras. El proyecto se frustró con el estallido de la Guerra Civil.

Francisco Franco. Jefe supremo del bando sublevado contra el gobierno democrático de la Segunda República Española y jefe de Estado de España durante su dictadura, desde el final de la guerra hasta su muerte.

Adolf Hitler. Líder del régimen totalitario de Alemania y propulsor de la Segunda Guerra Mundial.

Salomé de la Peña. Artista de variedades y dueña del local anarquista Cabaret Caracol, donde los protagonistas actuaron durante la guerra, en el Madrid sitiado por las tropas de Franco en 1938.

Empresario francés. En la obra se llamará Pierre Bombón, y es quien, tras ver una función de la barraca en México, les ofrece un contrato para ir a actuar a París.

Los hermanos Caimán. Pareja de payasos con quien trabaja el Zurdo en el Circo Martinelli.

El mago Camilo Aldemar. Compañero y amigo de Daniel y Aurora del Circo Munnard. También es el padre del que será marido de Sara y abuelo de sus hijos.

José Val de Omar. Director de cine granadino que participó, junto con la familia Buenaventura, en las Misiones Pedagógicas.

Benito Mussolini. Dictador italiano, bajo cuyo mando Italia entró en la Segunda Guerra Mundial como aliado de la Alemania nazi.

Nicolás de la Peña. Hermano de Salomé y propietario también del Cabaret Caracol. Amigo del Zurdo y de Aurora.

Ulises de la Troupe Corona. Artista de variedades y *clown* de Cabaret Caracol.

Fassman el Magnetizador. Mago del Cabaret Caracol.

Buenaventura Durruti. Compañero anarquista de Daniel de la CNT y asesinado al comienzo de la guerra.

Antonio Machado. Poeta español y participante, junto con nuestros protagonistas, en las Misiones Pedagógicas.

Miguel de Molina. Cantante de copla y actor exiliado en Argentina, donde forma parte del grupo de amigos artistas españoles del matrimonio Buenaventura.

Margarita Xirgu. Actriz española exiliada, que forma parte del grupo de amigos de la pareja en Buenos Aires.

Luis Buñuel. Director de cine español y exiliado por la dictadura de Franco en México, donde Miguel trabaja como actor en el rodaje de su película *Simón del desierto* (1965).

Alejandro Jodorowski. Artista chileno con quien Miguel trabaja como actor de una propuesta teatral del director en 1974, quien está en contacto con las vanguardias europeas.

Pedro Almodóvar. Director de cine español, con quien Miguel tiene contacto dentro de la explosión cultural que tiene lugar en Madrid en los años ochenta.

Los hermanos Videla. Pareja de payasos argentinos, en cuya escuela de circo en Buenos Aires se forma Edith.

Jacques Lecoq. Mimo y maestro de actuación francés, en cuya escuela estudia Nina en París.

Philippe Gaulier. Clown y profesor de teatro con el que se forma en París Nina.

Pablo Carazo, Enrique Lanz, Maruja Gutiérrez y Gema Matarranz.

Directores de escena instalados en Granada, donde gestionan sus compañías de teatro desde los años noventa y con los que tienen relación la familia Buenaventura desde que se mudan a la ciudad.

Emilio Goyanes. Director de la compañía granadina Laví e Bel y a quien los miembros protagonistas de la historia, encargan la realización del espectáculo homenaje a su familia.

5.5. El contenido

El director se plantea crear un espectáculo que conecte al público con las inquietudes y problemas de la sociedad actual, por medio de una representación realizada en primera persona que rompe la cuarta pared y, a través de una puesta en escena que rememora nuestra historia más reciente para apelar a la repetición de los conflictos sociales y políticos. Se trata de hacer un homenaje a la labor de resistencia de la gente luchadora y de los teatreros que continuaron manteniendo en pie su arte y la cultura, a pesar de las embestidas del convulso siglo XX. Para mayor efectividad, Goyanes elabora la biografía de una familia de artistas que permanece unida y que han vivido y trabajado en España, Sudamérica y Europa durante el pasado siglo y parte de este, de la que cinco de sus miembros deciden llevar a cabo una obra que recuerde sus raíces, para no olvidar, mirando atrás para avanzar y construir futuro. El espectáculo constituye un grito de lucha y progreso por parte del pueblo.

Desde el principio, Emilio Goyanes pretende hablar de la guerra, las injusticias sociales y la destrucción de la cultura, pero desde la esperanza, resistencia y admiración a la labor de nuestros artistas antepasados. Esta historia de represión, revolución, marginalidad, desamparo, conflictos bélicos, exilio y desesperación, la hemos vivido a lo largo del tiempo y se sigue repitiendo. Países como España, donde la situación económica y política lleva a muchos hogares al umbral de la miseria, donde los jóvenes no tienen cabida laboral y se ven obligados a emigrar, donde el futuro de la sanidad, la educación y la cultura es dudoso y, donde la ciudadanía está desalentada. Recuperar la memoria ayuda a abrir otros horizontes de debate, desde donde reconciliarse con uno mismo. No se trata de fomentar la rabia, sino de saber para comprender, comprenderse, perdonar, entender de dónde venimos y ser conscientes de la naturaleza de cada quien. Se trata de conocer nuestra Historia para no reincidir en nuestras miserias. Este proyecto se acerca a la Historia desde la historia de los seres humanos, de unos personajes que pudieron ser aquellos que sí la vivieron en sus carnes y con los que los espectadores se sienten identificados, gracias a la contextualización real que todos reconocemos, porque forma parte de nuestra vida y nuestra propia historia.

5.6. Propuesta de puesta en escena

En este apartado revisaremos las primeras ideas de iluminación, vestuario, escenografía, música y sonido para la puesta en escena, que corresponden al material original e inédito, cedido por el propio autor, sobre sus notas de guión. La premisa de la que parte el director para comenzar a levantar el proyecto, es transmitir el deseo de resistencia de la población a través de un viaje al pasado de nuestra Historia reciente, en el que se expongan asuntos que reflejan la sociedad actual, como las guerras, la marginación, el exilio, la desestructuración del empleo y el sistema cultural, la violación de los derechos humanos y la opresión. Se trata de mostrar una realidad contundente en la que el público se vea reflejado y le ayude a caminar en libertad. Para ello, Goyanes elige una familia de artistas que lleva a cabo su trabajo a lo largo del siglo XX y parte del XXI por gran parte del mundo, en una barraca, cuyos espectáculos irán renovando y modernizando en base a las vanguardias que van surgiendo.

Una vez planteada la idea principal y el desarrollo de los personajes y la historia, es decir, lo que quiere contar, Emilio pasa a elaborar el concepto de los elementos técnicos que compondrán la puesta en escena, es decir, cómo lo quiere contar. Todo ello, se lo transmitirá a su equipo.

Desde el principio, sabe que no quiere hacer un espectáculo de números sueltos, sino una narración que le permita mezclar un lenguaje cabaretero, musical y del mundo de las variedades, con otro más realista y cotidiano. La música en directo se hacía imprescindible, así como conseguir un rico espacio sonoro para crear diferentes niveles dramáticos entre el pasado y el presente, la vida y la muerte y, facilitar la comprensión de la historia. Goyanes pretendía volver a contar una historia desde el lenguaje que tanta libertad de expresión le ha permitido a lo largo de los años. En sus propias palabras:

El teatro para mí es una herramienta. Para todos nosotros es una herramienta para decir lo que sentimos, pensamos y ponerlo encima del escenario. Para hacerle llegar al público algo que le sea útil de alguna

manera. Y el lenguaje del cabaret, de las variedades, del teatro musical, pues nos permite renovar el lenguaje del espectáculo todo el tiempo, es decir, tener al público todo el tiempo pendiente e interesado por lo que va pasando. (Goyanes [comunicación personal, mayo 11. 2015])

El músico tocará el piano y el acordeón, cantará e interpretará sobre bases grabadas. Los efectos de sonido jugarán dramáticamente y en apoyo de la acción. El director también piensa en proyecciones de video para dos momentos de la representación: en el paso de la frontera, con imágenes documentales de exiliados; y al final del espectáculo, en el que los muertos y el pasado se despiden, con fotografías de la familia Buenaventura.

La escenografía se plantea como el espacio del recuerdo, formada por una portada con telón, repleta de fotos de los protagonistas y dos bastidores móviles, que también forman parte de la portada, pero que se articularán hasta ser independientes y poder crear otros lugares. Además, Goyanes tiene en mente que la escenografía sea independiente lumínicamente cubriéndola con pequeñas bombillas, para recrear distintos momentos y niveles de relevancia, según su propia iluminación. El sitio destinado para el músico deberá ser una continuación de la portada, pues la melodía va haciendo un viaje por el siglo XX, al igual que la historia.

La luz en su función expresiva, alternará tonos sepia del pasado, con otros muy cálidos haciendo referencia al *show* en sí mismo, y algunos ambientes naturales con otros más fríos. Las candilejas serán elegidas por su aspecto añejo y el discreto encanto que proporciona con esa cortina lumínica entre la escena y la platea.

En cuanto a la utilería, serán pocos elementos los que aparecerán y muy significativos para reforzar algunos momentos, sobre todo, los que tengan que ver con el cabaret. La idea del vestuario es una base con aire siniestro, que combine un estilo moderno con referencias al cabaret de principios de siglo, sobre el que los actores se pondrán diversos accesorios y detalles, para diferenciar los cambios de personaje.

Como vemos, toda la puesta en escena está pensada para resaltar la propuesta de un viaje al pasado desde el presente, donde los personajes protagonistas vivos, interpretarán a los muertos y se pondrá en pie la escenificación de un recuerdo.

5.7. Periodo de ensayos

Lo expuesto en los puntos anteriores va tomando forma concreta durante los ensayos. Recordemos que en marzo, teniendo ya fecha de estreno y tras mucho tiempo de bloqueo artístico, el director consigue redactar la historia que tiene en mente, se lo transmite a su equipo y en abril elabora la biografía de los personajes.

En mayo comienzan a ensayar, un periodo que dura tres meses y medio, durante el cual, Emilio aún continuará terminando las canciones y el guión. Una vez escrita la historia y ubicando todos los acontecimientos cronológicamente, lo primero que hizo fue dividirla en partes, centrándose en los momentos más significativos y desechando otros. Para cada una de ellas, se planteó utilizar un recurso teatral diferente. Unas, las compondría a base de números de variedades; otras, a través de la danza; combinaría el género de la comedia con el dramático; mezclaría la narración con la dramatización; alternaría el *clown* con la interpretación realista y, la música y la canción. También desarrollaría algunas escenas por medio de la foto fija, la expresión corporal, el texto, la imagen y las proyecciones de video. Un espectáculo construido de diversos lenguajes y disciplinas artísticas, un trabajo que requiere cierta habilidad y destreza, tanto en los actores como en el director y, que él mismo reconoce en estas líneas:

Trabajamos poco a poco en las canciones, en los recursos cabareteros, en las coreos. Algunas escenas se montaron en poco tiempo, otras llevaron un largo proceso de elaboración y pruebas, pero todas nos descubrieron algo nuevo. Los cambios de registro durante todo el espectáculo iban a ser constantes y esto necesita un enorme dominio de cada una de las partes. Salir de una habitación negra y en un paso, una respiración, estar en otra luminosa. Conseguir ese dominio, establecerse en cada una de las

habitaciones y convertirse en otro al atravesar cada puerta exige mucho tiempo y trabajo. (Goyanes 2011, p. 99)

Las partes del relato que Goyanes seleccionó para trabajarlas durante los ensayos y convertirlas en las escenas que formarán el proyecto, las dividió cronológicamente de la siguiente manera y contendrán los siguientes acontecimientos:

1. Presentación del *show* por parte de los cuatro nietos del Zurdo Miguel, Diego, Edith y Nina, los protagonistas que narrarán y escenificarán la historia.
2. Presentación del Zurdo (1900-1918): desde su infancia con sus padres hasta su comienzo en el Circo Martinelli.
3. Encuentro entre Aurora y el Zurdo (1918): encuentro y enamoramiento de la pareja tras una actuación con el Circo Munnard.
4. Inauguración de La Barraca (1920): creación e inauguración de La Barraca del Zurdo y nacimiento de sus tres hijos Pablo, Sara y Miguel, quienes les acompañarán durante las giras.
5. Segunda República (1931-1936): actuaciones con Las Misiones Pedagógicas por España, donde coincidirán con La Barraca de Federico García Lorca, con quien fragua amistad Sara.
6. Estallido de la Guerra Civil (1936-1939): victoria del Frente Popular, Golpe de Estado, el Zurdo se une a los anarquistas en el Cuartel de la Montaña, muerte de Lorca, la familia se une a la causa yendo a actuar con su barraca al frente y dejando a los niños en Madrid con los abuelos maternos.

7. Actuación en el Cabaret Caracol (1938): Aurora y Daniel actúan en Madrid como invitados en la sala de cabaret de unos amigos y al final de la velada huyen todos de la ciudad, por el asedio por parte de las tropas nacionales.
8. El paso de la frontera (1939-1940): tras la huida a Barcelona en 1938, al final de la guerra pasan la frontera de Francia, queman la barraca y emprenden el exilio hacia Buenos Aires.
9. Gira latinoamericana (1940-1952): reconstrucción de la barraca para comenzar la gira por Argentina, Colombia, Cuba y México. Sara, Pablo y Miguel ahora también forman parte activa del espectáculo con sus padres. En este tiempo Sara se aficiona a la fotografía y pronto se cansa de los viajes, porque echa de menos a su amor Amador. Después de una función, un empresario francés les propone un contrato de tres meses en París. Sara se quedará en México.
10. Gira europea (1952-1965): actúan por casi toda Europa, menos en España. En este periodo, Sara tendrá a sus dos primeros hijos, Salvador y Miguelito.
11. Retirada (1965): el matrimonio decide dejar el trabajo y retirarse a vivir en Ginebra. Por su parte, Pablo también quiere abandonar, debido a su problema de rodilla y a que se ha enamorado de una mujer parisina. Miguel se irá una temporada a México con su hermana. Realizan una función de despedida y empaquetan la barraca.
12. Vuelta a España, muerte del matrimonio y funeral (1983): en este paréntesis, han nacido las dos hijas de Pablo, Edith y Nina, y el tercero de Sara, Diego. Aurora y Daniel regresan a Madrid, tras la llegada de la democracia con la victoria del PSOE en 1982, y allí mueren. Sus tres

hijos van al funeral y deciden reabrir la barraca con un espectáculo nuevo que capitanea Miguel. Su sobrino Miguelito se une al proyecto.

13. Gira por España y Europa (1984): La Barraca del Zurdo vuelve a abrir sus puertas y en 1987, el tío Miguel junto a Miguelito, fijan su residencia en Granada, donde, con el paso del tiempo, se trasladarán el resto de los nietos del Zurdo, quienes se unirán al *show* y lo mantendrán finalmente los cuatro.
14. Muerte de Pablo (1997): la familia se reúne para el cumpleaños de Pablo, para el que sus hijas le ofrecen una actuación de *clown*, pero durante el festejo, éste cae de un trapecio y muere.
15. Muerte de Sara (2008): los cuatro protagonistas, nietos del Zurdo, nos cuentan que Sara murió rodeada de fotos que hizo en el transcurso de los viajes de toda su vida, las mismas que les llevaron a ellos a realizar este espectáculo homenaje a su familia, dirigido por Emilio Goyanes.
16. Cierre del *show* por los cuatro protagonistas.

Sobre esta selección arriba expuesta, durante el proceso de ensayos, se ejecutaron cortes en el desarrollo de los acontecimientos y los personajes a la hora de abordar la propuesta escénica, pues era imposible, por su dimensión, escenificar y dar conocimiento de toda la historia; lo cual servirá de colchón emocional a los actores para preparar sus papeles, quienes contaron con la información del material al completo. El director escogió los momentos más significativos y desechó otros detalles que tanto le habían movido a la hora de escribir el guión, para conseguir contar noventa años en noventa minutos que dura la obra.

Goyanes cuenta con cuatro actores y un pianista para interpretar treinta y seis personajes. La manera es, partir del presente de cuatro componentes de la familia

Buenaventura, que encarnarán al resto, la mayoría muertos. El ritmo de los cambios de personajes y situaciones es instantáneo y constante, y también es continuo el juego de desdoblamiento de personajes. Durante el espectáculo, se mezcla la presencia de vivos y muertos; es la puesta en pie de un recuerdo. Los actores son los mismos personajes que narran la historia y deciden interpretar a sus antepasados, para recuperar esa memoria y dar a conocer una historia de amor y compromiso social desde el oficio y, así lo define su creador:

Durante todo el espectáculo la vida y la muerte se dan la mano. Los muertos acompañan a los vivos, los vivos festejan a los muertos, les lloran y les ríen. Hay un amor profundo entre ellos, amor de familia, de una familia que todos quisiéramos tener. Una de esas familias que te apoya, te comprende, te sigue, confía en ti. Eso le llega a cualquiera, ya seas bombero, ama de casa, ejecutivo o un niño de diez años. (Goyanes 2011, pp. 99-100)

Las ideas que rondan la cabeza del director, en los ensayos empiezan a alumbrarse gracias a la presencia de los actores, que con su trabajo e imaginación, pueden crear cosas que ni él pensaba posibles, porque los personajes cada día se hacen más humanos, creíbles y complejos. Con el equipo con el que cuenta Emilio, ya ha trabajado en ocasiones anteriores, lo que facilita la comunicación, pues al conocerse tan bien, el camino se allana. Ellos saben que tienen un espacio de libertad, siempre acotado por las directrices que marca Goyanes, pero que les permite intervenir, explorar y jugar, sin juzgarse y sin miedo a ser juzgados. Esta libertad ha permanecido en todo el proceso y es la que hace crecer cada día el espectáculo ante el público. Para afrontar el proceso de creación que tiene lugar en los ensayos, el director trabaja sobre cosas muy concretas con tal apertura que, permite a cada actor aportar lo mejor de sí mismo. De esta manera nos lo explica:

Yo estoy abierto a cambiar, porque tengo muy claro lo que quiero y entonces, ellos me generan dudas y conflictos, pero yo tengo una base en

la que estoy asentado y eso hace que pueda estar tranquilo, porque si me llevan hacia a un camino que no era el que yo pensaba, yo ya he pensado en cinco caminos; entonces alguno de esos por los que me llevan, lo he tenido en consideración antes. Voy muy preparado a los ensayos, no hay esas tensiones. Ellos saben que pueden romper, porque yo los voy a reencauzar, a reconducir. Porque lo que tengo muy claro en cada escena es el ambiente que quiero, el del universo que quiero. (...) Cuando empezamos a ensayar yo ya tengo claro de principio a fin hacia dónde quiero llevar al público, más o menos. Y luego voy jugando por el camino, voy cambiando. Lo tengo claro y entonces, lo que hacemos es intentar profundizar en ese universo, en ese pequeño micro-universo que hay en cada escena para ir más a fondo. Aquí quiero que el público respire, aquí quiero agarrarle el pecho. Y luego, buscamos la manera de hacerlo. También, este espectáculo la verdad es que ha sido... de vez en cuando haces un espectáculo así, que se convierte en algo muy especial también, a base de meterse en la historia y de visualizar esos personajes, que aunque no eran gente real podían haberlo sido en sus peripecias, en sus historias. Acabas por identificarte, acabas por cogerles cariño. Acabas por relacionarlos con tu propia historia. (Goyanes [comunicación personal, mayo 11. 2015])

Por otra parte, en conversaciones con Emilio, nos cuenta cómo su modo de crear, inconscientemente deja vacíos en el espectáculo que el público rellena en su imaginario. Gracias a que su teatro no lo cuenta todo, permite trabajar sobre lo invisible y construir espacios en los que el espectador pueda involucrarse, generando imágenes nuevas sobre las que está viendo en escena:

La Barraca está llena de elipsis, de saltos en el tiempo, y también de momentos en los que, de pronto, se congela el tiempo por unos segundos. Es que el público realmente está todo el tiempo jugando. Es la sensación de que estás construyendo sobre el imaginario del espectador más que

sobre la escena. Es como que la obra transcurre completamente en el cerebro del espectador. Y cuando pensamos sólo en la escena, estamos perdiendo una parte del juego. (...) Son las neuronas espejo, son las neuronas que sirven para el aprendizaje, entonces hacen que tú, cuando estás viendo una actividad que te interesa, en la que estás implicado emocionalmente, tu cuerpo -en micro movimientos y, por tanto en micro emociones- está participando, está copiando lo que ocurre, lo que está viendo. Cuando la gente ve bailar, está bailando, neuronalmente está bailando, es decir, en la cabeza del bailarín el sistema neuronal está enviando información al cuerpo para que se mueva y está recibiendo a la vez. Está enviando y recibiendo constantemente. Está interactuando. Y en el espectador es lo mismo. Entonces estamos construyendo sobre el imaginario del espectador, sobre el cerebro del espectador y, quieras tú o no, estás rellenando los huecos. (...) El espectador está viendo imágenes y se está generando imágenes a la vez. Está intuyendo cosas todo el tiempo. (Goyanes [comunicación personal, mayo 11. 2015])

Durante el trabajo, se han adentrado por caminos que no hubieran descubierto de no tener ese espíritu experimentador, donde el material de partida era la minuciosa biografía de los personajes y la necesidad de gritar que este es nuestro oficio y nadie nos va a desalojar, porque vivimos en la resistencia. La vida de la familia Buenaventura no sólo se refiere a la vida del mundo del espectáculo, sino a la de todos. Es la historia del exilio, del viaje sin fin.

CAPÍTULO VI:

ANÁLISIS ESTÉTICO DE *LA BARRACA DEL ZURDO*

6. ANÁLISIS ESTÉTICO DE *LA BARRACA DEL ZURDO*

6.1. Análisis desde el punto de vista del contenido

6.1.1. Argumento

El proyecto versa sobre el recorrido por España, Latinoamérica y Europa a lo largo del siglo XX y parte del XXI, de una familia de artistas de variedades, resistiendo los azotes de los acontecimientos históricos sucedidos en el pasado siglo. Daniel Buenaventura, el Zurdo, un lanzador de cuchillos, fundó su Barraca con su mujer Aurora en 1920 y, junto a su familia, la mantendrán viva durante noventa años, llevando por gran parte del mundo diversos espectáculos en constante renovación. Con el paso del tiempo, tanto sus hijos como sus nietos se irán uniendo al pequeño teatro nómada, incorporando nuevas ideas que son reflejo de las vanguardias europeas que van viviendo.

Este largo viaje es puesto en escena por un músico que acompaña a los cuatro actores que interpretan a los nietos del Zurdo, quienes nos narran y escenifican la historia, encarnando a sus antepasados.

El argumento gira en torno al forzado exilio que emprende la familia al terminar la Guerra Civil y a la continua frustración por no poder volver a España. Durante los noventa minutos, asistimos a la proclamación de la Segunda República (1931); a las Misiones Pedagógicas (1931-1936); a la victoria del Frente Popular y el Golpe de Estado (1936); a la Guerra Civil (1936-1939) y al posicionamiento del lado anarquista por parte de la Barraca, yendo a actuar al frente; el exilio de la familia a Francia y América desde Barcelona (1939); a su gira latinoamericana y europea tras la Segunda

Guerra Mundial; al regreso a España con la llegada de la democracia y el renacimiento cultural; y a la muerte del matrimonio y dos de sus hijos.

En el epílogo del espectáculo, los muertos que han tomado forma durante la representación, realizan una despedida del pasado en memoria de toda la vida de la familia Buenaventura y, los cuatro protagonistas, desde el presente, cierran la función que dedicaron al recuerdo.

6.1.2. Estructura temática

Atendiendo a la incidencia en la acción de las ideas expuestas en el universo dramático, extraemos de la estructura teatral un tema principal y cinco secundarios, que analizaremos a continuación.

Tema principal

Memoria histórica

Podemos decir que el tema principal resume la idea central de la acción. Este asunto se desarrolla durante toda la obra y, tanto el planteamiento argumental como el objetivo de los personajes y la finalidad del proyecto se basan en él. La recuperación de la memoria colectiva que según Pérez Garzón (2010) “se refiere siempre a cuestiones identitarias sobre el modo en que se funda u organiza cada sociedad” (p. 24), se plantea como reconocimiento a las víctimas de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, y a la vida cultural existente hasta el momento, que la política de tierra quemada de la dictadura silenció durante tanto tiempo. Morales (2014) ofrece un recorrido por la destrucción del país durante cuarenta años, con el propósito de bucear en la sociedad Española a la que describe como “una deformación grotesca de la civilización europea” (p. 202). El autor plantea la necesidad del reconocimiento de la barbarie a través del recuerdo para que los muertos puedan tener justicia, rompiendo el

silencio al que fue sometido el país, manifestándolo de la siguiente manera a través de uno de los personajes:

Durante treinta y tres años no he podido hablar pero desde hace poco sí (...). Ustedes han estado todo este tiempo hablando lo que han querido. Eran la única voz que había en este país. Todos los demás estaban muertos, exiliados o atemorizados. Ahora hablaré lo que me parezca, que para eso estoy muerto. (p. 195)

Se trata de conocer nuestra Historia, no con el fin de alimentar el odio, sino de revisar nuestro entendimiento para evitar repetir las versiones miserables de nosotros mismos y eliminar el miedo a las amenazas y a la libertad de expresión. Por medio de la trayectoria e inquietudes de un grupo de personas contextualizadas en un marco real y reconocible para el espectador, se juega a no echar al olvido los acontecimientos que marcaron el curso del mundo como hoy lo conocemos, y que definieron todo lo que ahora somos. Reflexionar sobre la memoria histórica, contribuye a explicar los problemas actuales e inserta las vivencias del pasado en los caminos que puedan abrirse hacia el futuro. Al respecto, Pérez Garzón (2010) opina que:

...la historia es un cúmulo de experiencias y un conjunto de procesos sociales que nos permiten pensar sobre nuestra realidad, incluso pensar en lo que aún no ha ocurrido, de modo que todo se hace materia histórica (...). Por eso planteo que se debe enarbolar como exigencia social tanto la educación histórica como la reeducación de la memoria. (p. 66)

La idea sobre la que gira la presente producción es una declaración de la labor de supervivencia de nuestros antepasados y la frustrada intención y deseo de aquella gente por construir una sociedad democrática, aquella que todavía luchamos por conseguir.

Desde el comienzo de la obra, en la presentación, ya se introduce esta cuestión, pues los protagonistas abren una ventana al recuerdo comenzando a narrar un viaje al

pasado remontándose noventa años atrás. Al final, en la despedida del *show*, estos cuatro personajes afirman, a través de la voz de uno de ellos, que decidieron hacer este espectáculo “para no olvidar, para recordar, para resistir” (Prodisa, [s.f.]).

El tema principal, como hemos visto, enmarca la función y se va desarrollando a lo largo de ésta, por medio del recorrido que realiza a través de la historia del siglo XX. Presenciamos la repercusión que los acontecimientos tienen sobre la vida de una familia de artistas comprometidos con su profesión. Con ellos, asistimos a la proclamación de la Segunda República Española, a la gran labor cultural de Las Misiones Pedagógicas, a la esperanza de la población por construir una democracia, a la injusticia social, a la lucha obrera en la Revolución Anarquista de Asturias de 1934, a la victoria del Frente Popular, a la sublevación militar y el golpe de Estado perpetrado contra la voluntad ciudadana, a la batalla desproporcionada entre el ejército y el pueblo que fue la Guerra Civil Española, a asesinatos por ideología política o condición sexual, al fusilamiento de Lorca, al exilio, a la resistencia humana ante la adversidad, a las consecuencias del abuso de poder y el ansia de conquista y dominación, a la manipulación impune de unos cuantos sobre vidas ajenas, al empobrecimiento de países, el derribo de hogares y la destrucción de ciudades que más tarde resurgirán de sus cenizas. Este devenir nos muestra la cara de cuánto es capaz de construir el individuo libre y lo que pierde un pueblo cautivo.

En los dos momentos de la obra en que se utiliza la proyección, también se alude al tema principal, pues se reproducen imágenes de archivo en blanco y negro de familias camino al exilio en barco o carretera. Del mismo modo, está presente en toda la escenografía, ya que tanto el piano como la portada, están revestidos de fotografías color sepia, de familias y trabajadores de los años treinta y cuarenta, de artistas de cabaret, charlestón y circo.

Temas secundarios

En este apartado analizaremos cinco temas que sustentan y mueven la acción dramática en distintas partes del espectáculo. Son: tema político-social, el exilio, el compromiso artístico, el metateatro y el amor familiar.

Político-social

La política se aborda desde una perspectiva libertaria que incide en la conducta social, en la que se defienden los derechos y libertades del individuo sobre sí mismo. Una ideología anarquista donde el poder no doblegue al pueblo y se active la conciencia colectiva del compromiso ciudadano respecto a su entorno político en la lucha por sus derechos y la igualdad social. Alimentar una actitud revolucionaria y progresista forma parte del modo en que *La Barraca del Zurdo* expresa este tema. Toda la obra realiza una denuncia contra el modo de ejercer el poder nuestros gobernantes y lo poco que les importa la opinión popular, contra la manipulación y contra la política de tierra quemada. La dominación que efectúa esta práctica en la población, la sitúa en un lugar de desventaja difícil de manejar, porque destruye la voluntad de resistencia mediante la intimidación, la amenaza o la destrucción, provocando un sentimiento que pretende la paralización y sublevación. La batalla que libran los personajes durante su periplo en escena, la realizan a favor de la libertad de expresión y el derecho a ejercer su profesión. El marco político del espectáculo expresa la represión sufrida por el sector artístico, extensible a todos los ámbitos laborales de la sociedad española que tuvieran la capacidad de suponer un ataque ideológico contra régimen. Sobre este aspecto escribe Galindo Arranz (1999) en su análisis de la censura de prensa de postguerra:

Desde el comienzo de la guerra civil, la prensa española quedó sometida a un severo sistema de control político cuya forma jurídica quedó plasmada en el decreto "Serrano Súñer" de 1938, posteriormente ampliado por las órdenes ministeriales de 24 de abril de 1940 y 24 de febrero de 1942 (...). Hasta 1966 no se suavizaron estas normas, a las

que había que sumar la censura cinematográfica, la de todos los medios impresos, y la de las conferencias y el teatro. En definitiva, entre 1936 y 1966 el control del estado sobre los medios de comunicación y en especial sobre la prensa era absoluto. (parr. 1 y 9)

Reconocemos en la escena del Cabaret Caracol, en los números de Hitler y Franco y en el de la carnicería, una sátira antifascista y una parodia de la guerra entre anarquistas y nacionalistas, mostrando la desigualdad de condiciones, pero a la inversa. Durante la parte musical, se hace una alabanza a la resistencia política, con la ironía de que termina con la toma de Madrid por parte de los nacionales.

La homosexualidad se trata como otra manifestación de las ideas libertarias sobre el individuo que asume sus propias decisiones, tanto en lo referente al sexo como en la disposición ante la vida. Por ello, Goyanes plantea con total sencillez las alternativas a la opción de relación sexual tradicional en el número musical retratado en la imagen (Navarro, [s.f.]), que realiza Miguel con las dos presentadoras en la Casa Gardeliana (véase Figura 35). Del mismo modo, podemos observar que el director valora la independencia económica y la libertad de la mujer frente a la estructura social de la época, que condiciona la vida de la mujer al matrimonio. Ninguna fémina del espectáculo se casa, sino que asumen la vida liberal con naturalidad, pues la voluntad, tanto del hombre como de la mujer, ha de ser respetada. Todos los personajes muestran una actitud tolerante respecto a la condición social de la mujer y se descubren comprensivos con las relaciones extramatrimoniales, así como con las homosexuales. La libertad de la mujer entendida no como apéndice del hombre, sino como la que tiene personalidad, vida propia, poder de decisión y asume responsabilidades. Son mujeres que mantienen su independencia por encima de las ataduras sociales.



Figura 35. © Navarro

Exilio

Los derechos de la humanidad declaran que “nadie podrá ser arbitrariamente detenido, preso ni desterrado” (Organización Naciones Unidas, 1948, artículo 9) y que “toda persona tiene derecho a salir de cualquier país, incluso del propio, y a regresar a su país” (ONU, 1948, artículo 13.2) Es lo que denuncia la obra en su propuesta del tema del exilio. Dibuja la desoladora situación de los exiliados anarquistas tras la Guerra Civil, que se fueron a otros lugares buscando asilo para evitar persecuciones por pretender ejercer la libertad de expresión y pensamiento, y por verse coartada la posibilidad de desarrollar su actividad artística.

Este tema se expresa como reflexión sobre las fronteras y la incomunicación entre países, que deja un panorama de expatriados voluntarios o forzosos, sin permiso a regresar por peligro de cárcel o muerte o, sin permiso para quedarse. La soledad del que no se siente de ningún sitio y la frustración de construir su vida una y mil veces, forman parte de las consecuencias de todo ello. Si bien, el fenómeno migratorio siempre ha sido

una constante en la Historia de la humanidad que ha contribuido al desarrollo cultural, el asunto se trata sobre las tablas para exponer los posibles conflictos sociales que en el presente se producen a causa de estos movimientos.

Podemos hablar también de un viaje de ida y vuelta en relación con nuestra sociedad contemporánea. Esto nos lleva al entendimiento de un sentido más amplio del tema, extrapolándolo a la emigración actual por causas económicas y sociales. Hoy, la falta de identificación política desde donde nos sentimos timados, desechos de la sociedad y excluidos de las decisiones que marcan nuestra vida, entes con voto, pero sin voz; y la violación de derechos como la vivienda, el trabajo, la cobertura sanitaria y disponer de los servicios sociales necesarios, lleva a la población joven a emigrar en busca de una mejora de futuro o simplemente a una integración que en su país natal no consigue, con el temor de ser rechazados y tratados como extranjeros. Tal vez esta sea una llamada de atención a la reflexión sobre la palabra extranjero, a no pertenecer, a estar de más. Palabra empleada con esta connotación despectiva, que hemos usado y seguimos utilizando para los que atraviesan nuestras fronteras esperando alejarse de la miseria y encontrar calidad de vida. *La Barraca del Zurdo* explora sobre el vínculo que establece una colectividad con otra que considera diferente, y las consecuencias discriminatorias de la sociedad actual. Nos referimos a la relación con el Otro (la figura de lo extraño, de lo distinto). Como afirman Zumalde, Arocena y Zunzunegui (2010):

Hablamos de un problema de inadaptación, incompatibilidad y refracción identitaria perfectamente reversible, dado que es vivido en carne propia por los naturales del lugar que se sienten invadidos por el Otro y, al mismo tiempo, es padecido por los inmigrantes que se sienten fuera de lugar, desarraigados y rechazados por su identidad diferente. (p. 82)

En este trabajo, los autores establecen las diferentes maneras de convivencia con el Otro: exclusión (eliminación o expulsión de lo distinto); segregación (imposibilidad de asimilación, pero incapacidad de exclusión); asimilación (aceptación del Otro, quien adquiere las costumbres del grupo dominante de acogida); y admisión (coexistencia

pacífica entre identidades distintas atraídas por la diferencia). Según esta clasificación, observamos que el espectáculo presenta tanto la incompatibilidad que genera la persecución, el exterminio, la expatriación y el temor a formas más suaves de marginación; como la compatibilidad con cada lugar de destino de la familia ambulante, para plantear la posibilidad de integración social.

El tema del exilio comienza casi finalizando la primera mitad del espectáculo, cuando inician el viaje a Buenos Aires tras el comienzo de la persecución franquista, donde reconocemos la relación con la llamada exclusión, y se mantiene hasta el final. Los personajes dan a conocer el sabor agri dulce de las consecuencias de su destierro desde el principio. La cara amable viene con la buena acogida por países como Argentina y México, momento en que la dramaturgia construye la admisión que comentamos anteriormente y que ofrece la esperanza de otra vida. Así, el grupo de inmigrantes alimenta su espíritu de superación y la visualización de un futuro prometedor fuera de la represión. Por otra parte, el lado oscuro se centra en las repercusiones emocionales de desarraigo y nostalgia por una tierra abandonada, y por la ruptura del sueño libertario de un país roto y gris. La Barraca progresa y vuela por Latinoamérica y Europa, sin embargo, sigue existiendo en ellos la sensación de tener la identidad perdida, de que su patria forma parte de ellos y que los Pirineos son una cicatriz que no pueden atravesar. Una vida luchando y añorando volver a actuar en España, para regresar y no reconocerla, no sentirse partícipe del cambio que ha experimentado, sino formar parte de su recuerdo.

El desarrollo del tema también se hace patente en las fotografías de archivo de los dos momentos en que tienen lugar las proyecciones. El primero es el viaje a Argentina y el segundo cierra el espectáculo. Además, aparece en cuatro de las canciones de la obra, las cuales analizaremos en su propio apartado.

Compromiso artístico

De la idea de compromiso artístico que defiende la dramaturgia, se extraen tres niveles temáticos que confluyen en una vertiente común. Las tres vías desde las que se desarrolla el tema que estamos analizando son: el compromiso político, el compromiso socio-cultural y el compromiso con la dignidad personal. El punto común donde llegan es la resistencia ante la adversidad.

El compromiso artístico a nivel político que realizan los personajes, les sirve como arma pacífica contra la lucha antifascista, defendiendo una ideología anarquista a través de su oficio. Desde la diplomacia y la comunicación, denuncian y critican su panorama político, utilizando el escenario como lugar de protesta y reflejo de la sociedad e inquietudes del pueblo. La actitud activa de la ciudadanía que reclaman, con respecto a la situación en la que viven, se detecta dentro del espectáculo en la decisión que toman el Zurdo y Aurora, de desechar la idea de alistarse en el bando republicano para ir a actuar con su barraca al frente, y así poder expresarse de la manera que mejor saben: desde su trabajo en las tablas. El asunto también se plasma en los dos números de sátira política, que corresponden a la escena de la representación en el Cabaret Caracol.

La vía del compromiso socio-cultural expresa la necesidad de mantener viva la cultura de un pueblo, y eso mismo es lo que llevan a cabo nuestros protagonistas al incorporarse al proyecto de las Misiones Pedagógicas, medio por el cual y valiéndose de actividades artísticas, acercan la educación a los lugares más apartados del país, sin discriminación, para proporcionar a los ciudadanos las herramientas que les harán personas libres de pensamiento. Se define el teatro como metáfora de la vida, como espejo deformante de la sociedad, y se usa para colocar en el escenario una realidad con la que el espectador se identifique y le ayude a desarrollar una mente crítica sobre sí mismo y su entorno.

El nivel del compromiso con la dignidad personal, defiende la idea de la libertad del individuo en actuación, decisión y pensamiento. Se trata de mantenerse fiel a uno

mismo, sin que ninguna situación supedita y sitúe las propias acciones por debajo de la dignidad personal. Se exponen las vidas, la labor artística y profesional de cualquier ámbito, que la guerra y la dictadura destruyeron en España. A la vez, el tema muestra la gallardía de una familia de exiliados por recuperar la parte de ellos que les pertenece, por recomponer su presente y su futuro, reconocible en sus giras por medio mundo, en contacto con las vanguardias europeas y la participación del resurgir cultural español. Todo ello posible gracias a su actitud de superación, no dejarse intimidar por la adversidad, su mente progresista y abierta a influencias externas, que les hace crecer personal y laboralmente.

Estos estadios temáticos del compromiso, tienen un concepto común: la resistencia desde el oficio, que emprende una batalla por la subsistencia, cuando parece que la cultura es un lujo, y es más necesaria que nunca. La familia Buenaventura desarrolla esta cuestión desde la aceptación de que el cabaret de variedades es su trabajo, su vida y nadie les va a sacar de la sociedad. Buscarán maneras distintas de ejercer su vocación en base a las trabas que vayan encontrando. Tal y como sucede hoy, en todos los aspectos de la vida y en todas las ocupaciones. La labor de resistencia de los personajes, la demuestran en la reconstrucción de su barraca hasta cuatro veces. La primera fue al llegar a Argentina tras el exilio. La segunda, para su gira por Europa, un motivo de festejo y síntoma de evolución y, como recompensa a su esfuerzo, lucha y dedicación. La tercera ocasión en que ponen en pie su particular circo, el cual anteriormente habían cerrado por pasar página a una etapa de sus vidas, sucede justo después de la muerte del matrimonio. Los hijos del Zurdo deciden reabrirlo con las novedades que han experimentado durante años recorriendo el mundo. La cuarta inauguración se produce al relevar la generación de cómicos. Ahora los anfitriones son los nietos, que siguen con el legado de sus antepasados. La llamada a la supervivencia aparece también en la primera y última canción del *show* y sirve como tema *leitmotiv* que abre y cierra la función.

Los tres niveles de compromiso artístico (político, socio-cultural y personal) y la vertiente donde confluyen (la resistencia), se llevan a cabo desde el sentido del deber con el mundo del espectáculo, por medio de mantener en pie la actividad de La Barraca.

Metateatro

El metateatro es un recurso formal, que el director emplea para hacer apología de la expresión teatral. Al hacerlo consciente hasta el punto de organizar la estructura de la obra en función de este asunto, lo tematiza, porque es la manera de tratar cuestiones referentes a la interpretación. La temática está centrada en el teatro, habla de sí mismo. Realiza una metáfora de la vida como escenario, en la que se difumina la barrera entre realidad y obra, presentando en las tablas la ficción de la realidad y la realidad de la ficción, y lo hace añadiendo una impronta de veracidad a lo que se está viviendo en escena, lo cual acerca el proyecto a la condición del espectador, que se identifica con los personajes y la situación. Esto imprime en él la conciencia de estar en el teatro, en una supuesta verdad, y no en la vida. Es un efecto de distanciamiento que permite la valoración del reflejo de la sociedad en el espectáculo.

En la *Barraca del Zurdo*, Goyanes no sólo plantea diversos temas de considerable preocupación como los de índole político y moral, sino que también habla de su propia obra, la cual revela el interés del autor por reflexionar sobre los mecanismos y técnicas del teatro, y recuerda a la platea que se encuentra en una ficción, que a su vez rompe con la frontera entre vida y escenario. El *show* hace conscientes los recursos de los que se vale: director, actores, iluminación, música, etc. El autor se expresa por boca de los protagonistas, y así se establece una comunicación a tres bandas con el público. El personaje es un ser parlante, el sujeto de los verbos de acción, que no piensa en su situación de locutor, y traslada al patio de butacas lo que el dramaturgo tiene en la mente. Constantemente y durante toda la función, los intérpretes hacen referencia a su propia intervención. Observamos cómo pasan de una escena y una emoción a otras, de un personaje a otro. Se visten y se desvisten en nuestra presencia. Asistimos al proceso de creación, donde les vemos en sus facetas de tramoyistas y

creadores de la obra. Reflexionan sobre el poder del teatro como plataforma de denuncia social y política, entablando una conexión entre lo que allí se pone en pie con las inquietudes del individuo.

La pieza dramática contiene otra representada dentro de ésta. Los actores nos cuentan las andanzas de su familia con el objetivo de recuperar la memoria histórica, para lo que tendrán que interpretar dicha narración que desarrollará el resto de temas. Al principio, los cuatro protagonistas anuncian que nos adentrarán en la dramatización de una acción llevada a cabo dentro de la presente teatralización. Con esta idea se cierra el cabaret. Los actores revelan la finalidad del espectáculo, que no es otra que su intención de no olvidar el pasado, a través de la encarnación ejecutada, lo que establece una comunicación entre el anfiteatro y todo el equipo artístico.

Datos reconocibles para el público de estar presenciando una fantasía son, para empezar, el aviso de móviles efectuado por los personajes. A continuación, este asunto se evidencia en el texto de la presentación: “cuando llegue a cero entraremos en otro mundo. Y cuento (...) Bienvenidos a la Barraca del Zurdo. Dentro de breves instantes, esta extraordinaria caja de pandora abrirá sus puertas para llenar vuestros bolsillos de misterio” (Prodisa, [s.f.]).

Seguidamente, tiene lugar la primera canción que abre y cierra la obra. Ofrece la metáfora de la vida como teatro. En su temática, la letra extiende la condición accidentada de la profesión del artista, a la vida de las personas de carne y hueso que formaron parte de la Historia convulsa del siglo XX, llena de obstáculos que superar. Al terminar la presentación, vemos comenzar la dramatización y a los actores encarnar a cada personaje.

Esta estructura que se repite al principio y en la despedida y que encuadra la función, nos aleja del acto dramático, exponiendo abiertamente una ficción que expresa una realidad con recursos teatrales, la cual reflexiona sobre la influencia del teatro en la sociedad, pues muestra un reflejo de nosotros mismos.

Amor familiar

El presente tema mueve la acción en una única ocasión, pero crucial. Se trata del motivo que tienen los cuatro personajes narradores para llevar a escena la producción. Los nietos del Zurdo y Aurora, son movidos por el amor familiar que la pareja ha fomentado en sus descendientes para realizar el homenaje a una vida comprometida con el oficio que todos han heredado, a través de la recuperación de la memoria histórica. Este asunto sustenta y complementa la trama argumental en toda su extensión, porque refleja un valor sólido de compañerismo, comprensión, apoyo incondicional, comunicación, generosidad y tolerancia, e impregna el resto de la estructura temática en su recorrido por los acontecimientos del siglo XX, en la gesta de recordar nuestra Historia.

A pesar de que en el espectáculo, esta clase de amor se expresa como real, para el espectador se transforma en un amor idílico, pues supone una identificación con el deseo de lo que quiere vivir, en un tiempo en el que la desestructuración y desapego familiar, la intolerancia social, la violencia de género y la independencia están a la orden del día, encontrar un sustento emocional en el ámbito más cercano, resulta un alivio para la soledad. Los personajes son una proyección de nosotros mismos, porque conecta con nuestras expectativas de futuro, con lo que queremos ser, y abren un debate a la reflexión sobre nuestro propio reflejo. El proyecto dramático se propone relatar el amor entre una familia con su vocación, el mismo que les permite permanecer unidos ante las dificultades y superarlas.

La cuestión se trata de una manera directa en dos números musicales. El representado en la fotografía (Navarro, [s.f.]) es el nacimiento de los hijos del matrimonio (véase Figura 36). El otro refleja el amor correspondido de pareja. Además, en una escena posterior se plantea el amor hacia su profesión y sus raíces, por tener que cerrar La Barraca sin haber actuado en España tras la Guerra Civil.



Figura 36. © Navarro

6.1.3. Valores ideológicos

Goyanes establece una denuncia contra la represión, la corrupción, la marginalidad, la desigualdad, el desamparo político, la barbarie de las guerras y, hace patente la necesidad de mantener viva la cultura de un pueblo. Sanciona abiertamente las dictaduras y violaciones de los derechos humanos, poniéndose del lado del débil. Ensalza la valentía de aquellos que luchan por conservar el respeto hacia sí mismos asumiendo las consecuencias de sus actos, sin miedo a represalias y que oponga resistencia a las injusticias. El desarraigo y la nostalgia se mezclan con el espíritu revolucionario y la esperanza de construir un mundo mejor, utilizando el humor como escudo ante la adversidad. La propuesta aboga por el libertarismo, que afirma la vigencia de la libertad individual, del derecho del individuo sobre sí mismo, cuyo límite no es otro que el derecho ajeno.

La obra propone la recuperación de la memoria histórica, a través de un homenaje al compromiso cultural de los artistas de nuestro país durante el pasado siglo, en un esfuerzo por mantener en pie el oficio desde el anarquismo, dejando atrás el odio y el resentimiento por una situación política desigual y abusiva y, sin perder de vista quiénes eran, combatiendo con su único arma: llevar su arte a todos los rincones. De esta manera, ejercieron su derecho a elegir su modo de vida, reivindicando la libertad de expresión. Este posicionamiento ideológico de libertad e igualdad establece una reflexión sobre la efectividad de la actividad ciudadana en su lucha por los derechos humanos y expone una batalla desmedida entre el ejército y el pueblo, en la que no importa el bien común ni el progreso de una sociedad, sino el afán de conquista, de dominación, poder y destrucción. Valora la diplomacia como única vía para la paz y el recuerdo para alimentar la idea de que la aceptación de que las injusticias existen, nos sacará del bucle de violencia donde se fomenta el odio y la venganza.

El espectáculo nos recuerda que también nosotros fuimos emigrantes y hoy volvemos a serlo, en un debate que se abre paso en un recorrido por el siglo XX, donde poder reconciliarnos con nuestra propia historia, entre la memoria y el porvenir.

Según los principios de Emilio Goyanes de independencia, libertad e igualdad, trata a las féminas de *La Barraca del Zurdo* como sujetos de pensamiento y actitudes autónomas. Son mentes cultivadas que viven con gallardía y autoestima. El autor valora el respeto por la voluntad de ambos sexos, fundamentado en no supeditar la función de la mujer a la del hombre. Ellas no están atadas a ningún convencionalismo social que las sitúe por debajo de su dignidad como personas. No era así para gran parte de la sociedad femenina del siglo pasado y aún hoy, quedan flecos de una actitud.

Existe una decidida intención por parte del director, de emplear el teatro como forma de expresión artística y social, narrando la vida de esta familia de supervivientes y luchadores que, expresa todo lo que la guerra paralizó y pone de manifiesto que los problemas individuales están estrechamente relacionados con las circunstancias sociales, en un mundo en continuo cambio, provisional y ansioso de novedades, donde las

realidades sólidas se han desvanecido. Goyanes dice tener la sensación de que realmente, lo que hace tiene sentido en la sociedad y siente la necesidad de ponerlo en valor, y continúa:

Este país ha tratado muy mal a sus artistas siempre, (...). Y yo llevo teniendo estos años la sensación de que necesito reafirmarme en lo que hago en mi oficio, entonces hablar de gente como ésta: del Zurdo y su familia, que durante muchísimos años, contra viento y marea, pues siguieron en el oficio sin perder el ánimo, inventando cosas, reinventándose constantemente. Pues es hablar no sólo de nosotros y hablar no sólo de los artistas, sino de la gente que tiene ese espíritu, que no se deja avasallar, que se reinventa y que si no se puede por aquí, pues mira por allí. Cambia el rumbo y sigue su camino. (Goyanes [comunicación personal, mayo 11. 2015])

6.1.4. Significado

La Barraca del Zurdo es una obra que reflexiona sobre las fronteras, la migración, la estupidez humana y los límites de la manipulación de su poder, además de ser un tragicómico relato del alma de unos seres humanos que se pierden y se reencuentran a sí mismos. Desde la Guerra Civil Española, unida a la Segunda Guerra mundial y a la dictadura franquista, los pirineos supusieron una frontera entre la represión y la libertad, entre la vida y la muerte, entre la miseria y el futuro. Hoy, para España la frontera está al sur por ser un foco de entrada de migración desde África y en el norte, por los que se van. Dos dramas desoladores.

El espectáculo se centra en el devenir de una familia de emigrantes que se separa y se une a través del tiempo y el exilio, cargando con el curioso sentimiento de no sentirse ni de aquí ni de allá, sino simplemente, los unos de los otros. La huida de la tierra de uno hacia otro lugar por no tener permiso para reivindicar la libertad de expresión sin morir en el intento, ahora que estas leves democracias suceden a las duras

dictaduras, se llama no tener dinero ni garantía de futuro en una sociedad que presenta la precariedad como forma de vida y, donde los jóvenes que terminan sus estudios se ven desplazados del ámbito laboral, e incluso los que ya tienen empleo, sienten la inseguridad de que existen altas posibilidades de que también se conviertan en desechos y, a pesar de ser más libres en esta sociedad contemporánea, a la vez somos también más impotentes ante la desagradable sensación de no poder cambiar nada.

La labor de resistencia que realizan estos cómicos en el siglo XX, se puede extrapolar a la actualidad, pues en su batalla contra el abuso de poder y las injusticias, se pueden leer nuestras protestas populares contra el gobierno y la rabia por la presente crisis. Los conflictos se repiten y se crea un paralelismo entre las inquietudes de ambas sociedades, haciéndose eco la una de la otra, a través de un recorrido histórico por los acontecimientos del pasado siglo, que recuerda a nuestros antepasados en su lucha por la supervivencia física y moral, y en la defensa de la elección de una vida en libertad que preserve la dignidad personal. La historia de amor familiar que forjan los personajes, constituye un reflejo de nuestros deseos de las relaciones personales sustentadas en la comunicación y generosidad de un diálogo basado en la lealtad, la confianza, la tolerancia, la comprensión y el apoyo incondicional.

6.1.5. Referencias e intertextualidad

Goyanes presenta varias formas de citar obras que se relacionan con *La Barraca del Zurdo*, y se convierten en un modo de articular la narración para aportar verosimilitud al relato. Dos de ellas aluden a su propio espectáculo analizado en este trabajo, *Cabaret Caracol*. Los cuatro momentos siguientes se encuentran alojados en la relación con el método de trabajo del falso documental, en la utilización de una frase de Lorca, en el uso de una canción de Lhasa de Sela y en la proyección de un vídeo documental de RTVE y de fotos reales.

Cabaret Caracol

El director alude a su propia obra para escenificar una de las escenas del espectáculo. La desarrolla en un supuesto cabaret anarquista en el Madrid sitiado por las tropas de Franco, a la que llama Cabaret Caracol y cuya anfitriona es Salomé de la Peña, donde nuestros protagonistas son invitados a actuar. Esto, tanto en una obra como en la otra, proporciona un punto de referencia al público, que lo sitúa en un contexto histórico determinado. En el proyecto del 2000, la acción se desarrolla íntegramente en este lugar y en la presente producción, se elige sólo para una parte, como resumen del argumento planteado en la primera. *La Barraca del Zurdo* condensa en una escena toda la obra de *Cabaret Caracol*. En ambas, la situación de los personajes pasa por mantener su integridad artística bajo las bombas, y utilizan la sala como plataforma de lucha antifascista desde su oficio. En las dos, se ven obligados a interrumpir el *show* por la amenaza de los nacionales. Sin embargo, el final es más esperanzador para la familia Buenaventura, pues emprenden el camino hacia el exilio, mientras que los protagonistas del Cabaret huyen a un refugio. Si bien, el final de la escena de *La Barraca del Zurdo* inspira en el patio de butacas la confianza de que la vida de los cómicos sigue más allá del local anarquista, con posibilidad de progreso; *Cabaret Caracol* se cierra con la esperanza perdida para ellos.

El autor imprime una impronta de veracidad a la ficción refiriéndose a su obra anterior, puesto que partimos del supuesto de la existencia de la historia y los personajes del local de cabaret, que mantuvo sus puertas abiertas en Madrid hasta el final de la guerra, idea que Goyanes desarrolla con el proceso de trabajo del falso documental.

Dentro de la escena referida en este apartado, se lleva a cabo la elaboración de un número cómico entre Hitler y Franco, a los que se ve discutiendo (Navarro, [s.f.]), similar al que se desarrolla en *Cabaret Caracol* (véase Figura 37). Interpretando a dos dictadores, en lugar de tres, aquí se representa con la misma función que se hizo en el espectáculo aludido. En un momento y otro, se efectúa una sátira política sobre el poder de manipulación y el afán de conquista y destrucción, donde la parodia de los militares

deja en evidencia su deficiencia mental, en una reunión en la que son incapaces de entenderse. Esta escena realiza un pequeño homenaje al soberbio número de los dictadores de *Cabaret Caracol*, que supone el primer pico de ritmo y tensión del espectáculo.



Figura 37. © Navarro

Falso documental

La narración tan detallada que escribió Goyanes en el proceso de creación de *La Barraca del Zurdo*, le llevó a decidir partir del supuesto de que la historia de la familia Buenaventura fue real, y que los propios descendientes le encargaron dirigir una obra sobre su vida, para homenajear esa larga trayectoria por el siglo XX. La elaboración de un bulo como germen del proyecto, es el método utilizado en el falso documental por diversos autores, tales como Orson Welles, Peter Jackson junto a Costa Botes, William Karel, Joan Fontcuberta o Jordi Évole, de quienes comentamos su trabajo en el análisis de *Cabaret Caracol*, por usar la misma estrategia²⁹.

²⁹ Véase apartado Referencias e intertextualidad: falso documental, pp. 115-117.

Consiste en armar una fantasía conscientemente con una intención determinada. En los casos anteriormente citados, para poner a prueba nuestro criterio y prevenirnos de las verdaderas mentiras, exponiendo lo que los grandes poderes son capaces de hacer con nuestra credulidad, y aludir a la capacidad de los medios informativos para deformar la realidad al servicio de un gobierno, como evidencia el filme *Cortina de humo* (Wag the Dog, Barry Levinson, 1998), donde se muestra cómo se crean las imágenes de un inexistente conflicto en Albania. Si toda realidad nos puede engañar, lo importante es adónde dirigir el embuste. Goyanes lo orienta hacia un aporte de veracidad para el espectáculo, que despierte en la memoria del público una mayor contundencia y peso en los acontecimientos históricos que relata, al relacionarlos con personajes supuestamente reales y así, hacerle sentir la pérdida más cerca. Este juego de confusión permite descubrir el gran compromiso cultural de los artistas exiliados tras la Guerra Civil, a través de la historia anónima de una familia imaginaria, como otras que realmente hubo en esa misma situación. De este modo, tanto las imágenes de archivo en el uso de proyecciones y escenografía, como la biografía de los personajes contextualizada en un entorno histórico, hacen creer a la mayor parte de los espectadores en la existencia de los Buenaventura y su recorrido artístico. La elección del director de estructurar la representación con personajes hipotéticamente reales que interpretan una supuesta historia verídica desde sus propias vivencias, subraya los matices subjetivos de un discurso objetivo para dar mayor énfasis a las experiencias emocionales del espectador con respecto a los acontecimientos narrados en escena. En esta práctica encontramos una referencia a la manera de hacer el docudrama, que según Weinrichter (2005) “se caracteriza por emplear una estrategia de dramatización de hechos reales: los sujetos actúan para la cámara haciendo de sí mismos en una reconstrucción de su realidad vital” (p. 37).

Lorca

La figura de Lorca (1977) está presente a través de la frase de su dibujo “Material nupcial”: “Solo el misterio nos hace vivir. Solo el misterio” (p. 1288). En el espectáculo y dicho en boca del personaje de Lorca la frase representa la aceptación de

la muerte, pues en el poema anterior, de creación propia y utilizando la simbología del poeta, se introduce el caballo,- como tantas veces aparece en la obra de Lorca-, como el animal que llevará a su jinete hacia la muerte. En este caso, se hace una comparación en la que Lorca es el caballo que cabalga hacia su Granada natal para encontrar su fin, lo que supone un presagio que se ve confirmado en la siguiente escena, donde el personaje es fusilado.

Poema recitado por el personaje de Sara:

Eres muy guapo y muy blanco,
Como un caballo de plata
Que cabalga hacia su nacimiento
Para encontrar la muerte.

Poema recitado por el personaje de Lorca:

Quisiera estar limpio,
Como un lucero y mirar.
Sólo el misterio nos hace vivir,
Sólo el misterio.

Lasha de Sela

Esta cantante mexicana es la compositora de la canción titulada “La frontera”, que Goyanes utiliza al final de su espectáculo, “Vuelvo a la frontera”, la cual analizaremos en el presente trabajo en el apartado de canciones. La decisión de incluirla en la obra viene por la precisa descripción que realiza sobre la realidad del exiliado y, por la enorme calidad artística y emocional que la letra tiene para Goyanes (comunicación personal, mayo 11. 2015):

La canción de la frontera, por ejemplo, que se hace al final, cuando oí esa canción, dije: “ésta es la canción”. De Lhasa, y dije: “jamás, por mucho que yo me ponga, voy a escribir una canción así”. (...) Lhasa es una cantante mexicana y compositora. De hecho, es una especie de corrido lento. “Hoy cruzo la frontera otra vez he de atravesar”. ¡Todo lo que cuenta la canción!

Documental de RTVE y fotos reales

La proyección de un fragmento de un documental de doce episodios sobre la Guerra Civil Española, dota al discurso de un aporte histórico que reafirma la verosimilitud de la historia. Las imágenes muestran el paso de la frontera francesa de los refugiados españoles hacia el campo de concentración de Argelès-sur-Mer. Por otro lado, las fotos proyectadas al final del espectáculo y las que decoran la escenografía, forman parte de ese mismo reportaje, y también de recortes de periódicos y revistas que Goyanes ha guardado durante décadas, según nos cuenta en relación a la construcción de la escenografía con su escenógrafo Carlos Monzón. Reproducimos a continuación sus declaraciones en conversaciones mantenidas con él:

Goyanes. Pero de pronto, un día dije: “¿y si llenamos de fotos la escenografía!” Entonces cogí a Carlos y se lo dije: “oye, ¿y si llenamos de fotos la escenografía, pero toda entera?” “Ah, vale, de puta madre”. Entonces le empecé a mandar fotos que tengo por ahí, porque yo una de las primeras cosas que hice cuando escribí la historia fue sacar las... Tengo ahí millones de fotos de todas las épocas, y entonces me fui a buscar las fotos de la familia. Hacer un álbum familiar. Éste es el Zurdo y éste el Zurdo con alguien. Tenía un mogollón de fotos así. Y ésta es actuando, y ésta es Aurora y, y ésta de mayor, y ésta joven... Entonces se las mandé y él hizo ese *collage* estupendo.

Gardeta. ¿Todas esas fotos las tenías tú? ¿Son de archivo? ¿De dónde las sacaste?

Goyanes. Pues de recortar, de los periódicos de toda la vida. Ahora llevo tiempo sin hacerlo, pero, fue una afición de siempre. Me encanta la fotografía y siempre iba a tirar los periódicos o las revistas y decía: “joder, ¡qué pena tirar esta foto!” Fui haciendo un archivo brutal. Están todas desordenadas.

Gardeta. ¿Igual las fotos de la proyección?

Goyanes. Sí.

Gardeta. ¿Y el video?

Goyanes. El video es de un reportaje sobre la Guerra Civil que se hizo en los ochenta. Eran doce capítulos de una hora, eran doce horas sobre la Guerra Civil, que lo hicieron los historiadores más sesudos y más...

(Goyanes [comunicación personal, mayo 11. 2015])

Con esta construcción se establece un paralelismo entre lo proyectado y los personajes del espectáculo y su situación. Dicha relación se dirige hacia una reflexión alrededor de la confrontación entre los dos medios, que marca las pautas de lectura. Esta cuestión es abordada en profundidad por Gómez Gómez (2012) en su análisis sobre los modos de intertextualidad en las películas de Almodóvar, por medio del monitor de televisión, donde declara que “en esta dirección, la ficción que se presenta a través de la televisión le sirve para contraponerla a su ficción, con lo que esta sale reforzada como más verosímil” (p. 74).

6.1.6. Personajes

Dadas las modificaciones sufridas en el texto a lo largo de los ensayos y durante la elaboración del guión, la puesta en escena final nos deja una selección de personajes reducida, en comparación con la extensa lista de nombres que se puede extraer de la narración original de la historia con la que el equipo trabajó en el período que corresponde al proceso de creación. El resultado es un elenco formado por un músico y cuatro actores en escena que interpretan a treinta y tres personajes.

El espectáculo gira sobre la idea de recuperación de la memoria histórica, de mirar hacia atrás para no olvidar y poder avanzar, por lo que se propone que los vivos encarnen a los muertos. Esta premisa es la que justifica que la historia se cuente de adelante hacia atrás, es decir, desde el momento presente de cuatro personajes narradores y conductores del relato en primera persona, que escenifican, cronológicamente, el recuerdo de la vida de su familia a través de la interpretación del resto de personajes que la componen, manera por la cual, realizan el homenaje a sus antepasados.

Partiendo de este razonamiento, nos encontramos con dos clases de personalidades. Las figuras vivas pertenecientes al presente de la representación y las que conforman el tiempo pasado del recuerdo. En el primer grupo se incluyen Nina, Edith, Miguelito y Diego, los cuatro narradores nietos del Zurdo. Del segundo participan el resto de la familia Buenaventura y los personajes que formaron parte de su vida. Estos son: el Zurdo, sus padres, su mujer Aurora, sus tres hijos Sara, Miguel y Pablo, Guiuseppe Martinelli, Paul Munnard, dos mozos de pista del Circo Munnard, el profesor Cossío, Federico, Salomé de la Peña, Hitler, Franco, dos artistas del Cabaret Caracol, vendedor de periódicos argentino, Osvaldo Minetti, vendedor de periódicos puertorriqueño, dos presentadoras de la Casa Gardeliana, Lisandro, vendedor de periódicos mexicano, Pierre Bombón, Totó, Anyolí y Roberto.

Podemos hacer una subdivisión dentro de la división principal que acabamos de ver, atendiendo al protagonismo que ejercen las distintas figuras en la historia. Según este concepto, tendríamos personajes principales y secundarios. Los principales serían todos los miembros de la familia, pues son sobre los que se hace el recorrido de la Historia del siglo XX y, los secundarios serían el resto de la plantilla, que matizan situaciones, son portadores de acontecimientos, dan información, complementan el espectáculo a nivel estético o dramático y hacen avanzar la acción.

El objetivo de los cuatro personajes narradores es mostrar el devenir de la Historia a través de la historia de unos seres humanos, para recuperar el recuerdo de lo

que puede llegar a construir un pueblo en libertad y todo lo que se perdió por no tenerla. El objetivo de los personajes protagonistas de la familia Buenaventura es resistir las embestidas de la vida para defender su manera de pensar y volver de nuevo a la frontera para atravesarla del otro lado.

Personajes del presente

En escena vemos a Totó, un músico amigo de Nina que acompaña la acción con su música y su voz en directo. Realiza una función informativa y narrativa. Nos proporciona datos que nos sitúan en un lugar concreto de la historia y nos descubre acciones y estados de ánimo de los personajes. Es el encargado de relatar los acontecimientos que ocurren en escena durante el bloque musical de la gira por Latinoamérica.

Los cuatro nietos del Zurdo de la imagen (Navarro, [s.f.]) son los narradores del espectáculo (véase Figura 38). En ocasiones la narración se realiza hablada y en otras, cantada. Conducen la historia e hilan escenas con sus intervenciones, siempre desde el presente de su experiencia, e informan de hechos que no se resuelven dramáticamente. Llevan a cabo la presentación y la despedida del *show*. Son ellos quienes encarnan al resto de personajes para realizar cronológicamente la dramatización de los acontecimientos pertenecientes al pasado. Para la interpretación de las distintas personalidades, no se valen de cambios de vestuario, sino de alguna distinción en el tocado, de complementos y *atrezzo* de vestuario, o simplemente, de cambios de voz y actitud. Junto con los demás personajes de su familia, también se representan a sí mismos en distintas edades. Influyen en la visión que tenemos del resto, pues su labor informativa nos llega a través de sus propias impresiones.

Los narradores nos abren una ventana al recuerdo e invitan a echar la vista atrás para no olvidar nuestra historia más reciente, en la que una familia de artistas lucha por mantener viva la cultura y su forma de vida en libertad y, resiste las embestidas del convulso siglo XX, donde las guerras, el exilio, la dictadura y la marginalidad les lleva

por Latinoamérica y Europa, buscando continuamente un lugar mejor y, construyendo una y otra vez sus sueños. Con esta obra, los cuatro hacen un homenaje al compromiso artístico de sus antepasados y nos adentran en el mundo bohemio de los herejes, de los sin patria, de los revolucionarios, donde la única verdad está en uno mismo, guiándonos por un camino que recorre noventa años de encrucijadas y decisiones.



Figura 38. © Navarro

Personajes del recuerdo

En la fotografía presentes (Navarro, [s.f.]), la familia Buenaventura (véase Figura 39) se encarga de transmitirnos nuestra propia Historia desde la historia de los seres humanos. Vemos a través de sus ojos y desde el lado del más débil, -del que tiene que huir, del que tiene miedo, del que no se siente parte ni de un sitio ni de otro, del que no reconoce ni su propia tierra, del que añora, del que no puede volver, del que tiene que callar-, los acontecimientos que azotaron la sociedad española y europea del pasado siglo y sus precipitados cambios.

A pesar de la adversidad, –pues en muchas ocasiones ésta es susceptible de ser un somnífero para la conducta humana–, estos personajes son portadores de grandes valores ideológicos. Defienden una filosofía libertaria basada en la lucha por la igualdad de derechos del individuo, en la rebelión contra la injusticia social y el abuso de poder, en la tolerancia, el respeto, la libertad de expresión y en la lealtad a sí mismo, asumiendo sólo las decisiones y realidades que uno pueda soportar, para poder morir con la sensación de haber vivido acorde con lo que uno es, con la valentía de acatar las consecuencias de cada acto.

Los miembros de esta familia desarrollan la capacidad de adaptación al cambio con una mente crítica abierta a influencias externas y, muestran que sus acciones son un fiel reflejo de sí mismos, definiendo de este modo, sus personalidades e ideologías. Colaboran activamente en la supervivencia de la cultura participando en Las Misiones Pedagógicas, actuando en el frente del lado anarquista y desde el ostracismo en Latinoamérica y Europa, hasta que pueden volver a hacerlo en España, construyendo su barraca una y mil veces sin darse por vencidos. Les vemos formar parte del resurgimiento cultural de un pueblo masacrado y experimentar las vanguardias europeas. Con ellos, recorreremos una Europa apaleada y dolorida y, asistimos a la apertura política y social de una España sumida en la autocracia durante cuarenta años. Nuestros protagonistas llevan a cabo valores sólidos como la unión familiar y la capacidad de amar y trabajar. Son realidades que definen la búsqueda existencial del individuo.



Figura 39. © Navarro

El Zurdo y Aurora son los portadores de estos valores que transmiten a sus hijos, como el sentido de justicia, igualdad, verdad, tolerancia, respeto, y libertad. Sara es la imagen de mujer independiente, creativa y madre soltera. Pablo simboliza el compromiso, el afán de superación y la aceptación de limitaciones personales. Gracias a él, entendemos una sociedad en la que la actividad del hombre esté dentro de sus posibilidades y capacidades, en la que a cada individuo no se le exija más de lo que puede dar. Miguel nos plantea con naturalidad la diversificación de opciones en la elección de la orientación sexual.

Los hijos del Zurdo establecen una ruptura con los ideales caducos y tradicionales, conectando al espectador con una apertura de mente a la innovación y modernización, acercándose a las vanguardias europeas. La procedencia de los nombres de los tres, es significativa en cuanto a la ideología libertaria que proclama el espectáculo, dentro del contexto artístico en el que se desenvuelve la historia. Recordamos que Sara debe su nombre a la actriz francesa Sara Bernhardt; Pablo al político marxista fundador del PSOE y la UGT Pablo Iglesias; y Miguel, tanto al filósofo y revolucionario anarquista Mijaíl Bakunin, como al cantante exiliado y

torturado por el régimen franquista Miguel de Molina, acusado de ser republicano y homosexual.

Los padres del Zurdo, un minero y un ama de casa, son incluidos en la trama para plasmar la desigualdad social que denuncia el proyecto y hacer patente desde el comienzo de la obra, su carácter anarquista y revolucionario. Estos son los primeros personajes que se presentan y funcionan, él como clara reivindicación del compromiso ciudadano respecto al panorama político y ella, como principio de superación y actitud positiva y esperanzadora ante la vida. Él, cabecilla en la Revolución Anarquista de Asturias de 1934, nos proporciona un dato que enmarca el espectáculo en un contexto histórico que imprime verosimilitud al recorrido que veremos a continuación y que emprende esta familia de ficción. El segundo y último momento en el que aparecen, esta vez sólo ella, lo hace para ser anclaje y sólida base capaz de evocar el recuerdo de los orígenes de uno mismo.

Personajes como Guiuseppe Martinelli (el dueño del circo donde empieza a trabajar el Zurdo), el profesor Cossío (promotor de la Misiones Pedagógicas de 1931) y Pierre Bombón (empresario francés que les ofrece un contrato en París), actúan como aceleradores de la acción, pues cada quien, propone una encrucijada a la familia, cuya decisión hará avanzar la acción. Además, Cossío, al ser una personalidad real, imprime veracidad al discurso.

Paul Munnard (dueño del segundo circo donde trabaja el Zurdo), los dos mozos de pista del Circo Munnard y los dos artistas del Cabaret Caracol, sirven como apoyo para la acción.

Lorca al frente de su teatro universitario coincidió con la familia Buenaventura en sus giras a partir de 1931. En escena sólo aparece como Federico, pero basta para saber de quién se trata, pues rápidamente nos evoca el acontecimiento histórico de su asesinato. Una fugaz escena de un hombre frente a un tiroteo, sirve como punto de inflexión en la trama: comienza la Guerra Civil. La aparición de este personaje funciona

como elemento verosímil de la historia que se cuenta y realiza una fuerte conexión en el espectador entre ficción y realidad.

Franco y Hitler realizan una parodia de los dictadores en su reunión en la cumbre mientras se reparten el mundo, en una sátira política, donde Franco no puede traducir a Hitler, quien surca los cielos desde las alturas imperiales subido en unos patines, y acaban descuartizados en un número posterior de carnicería.

Salomé de la Peña, presentadora del local Cabaret Caracol donde el Zurdo y Aurora actuaron durante la guerra, es una vieja conocida por nosotros, pues con ella Goyanes hace una referencia a su propia obra, ya que es una de los cuatro protagonistas del otro espectáculo que en este trabajo analizamos. Salomé es símbolo de resistencia anarquista.

Los tres vendedores de periódicos funcionan a nivel informativo y establecen el nexo entre escenas. Nos proporcionan datos que nos sitúan en un lugar y tiempo determinado dentro del relato y, nos ubican en una fecha histórica, relacionando un acontecimiento real con la narración. El vendedor argentino es el nexo que da paso del viaje en barco a la llegada a Argentina y nos informa de la alianza entre Francia e Inglaterra contra la Alemania nazi, lo que nos sitúa en el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. También nos recuerda el recibimiento de exiliados españoles por parte de Latinoamérica. El puertorriqueño nos informa de la participación de Estados Unidos en la guerra, por lo que nos centramos en 1941 y podemos saber que la gira por Latinoamérica continúa. Por último, el mexicano marca la correspondencia entre tres cambios: el final de la guerra, el final del bloque de escenas musicales que corresponden a la gira y, el cambio hacia una escena hablada que supondrá un giro en la trama.

Oswaldo Minetti es el cantante de tango que protagoniza el principio del bloque musical de la gira latinoamericana. Con él da comienzo la gira y ubica a la familia Buenaventura en Buenos Aires. Este personaje hace referencia a su homónimo de *Cabaret Caracol*, también cantante de tango.

Las dos presentadoras de la Casa Gardeliana y Lisandro (el gay con el que finaliza el número musical de Miguel en Medellín), sirven de apoyo a la acción e introducen el tema de la homosexualidad y de la libertad sexual. Además, las presentadoras nos vuelven a proporcionar un elemento real que imprime veracidad al espectáculo, al situarnos en la Casa Gardeliana de Medellín.

Anyolí y Roberto son los payasos que interpretan Nina y Edith. Nos ofrecen un número de *clown* moderno en el que participan dos versiones de los payasos clásicos Carablanca y Augusto. El *show* que realiza esta pareja se utiliza como contraste y preparación para la siguiente escena: la muerte de Pablo.

La indumentaria elegida tiene un aire siniestro y combina el estilo cabaretero de principios del siglo XX con referencias modernas. El pianista va de riguroso negro en un estilo neutro de pantalón y camisa básicos. Ellas mezclan los colores negro y violeta, y ellos llevan negro y rojo. Edith viste un corsé y una falda larga con tachuelas y correas en la cintura, abierta completamente por delante, que deja ver unos pantalones cortos unidos por ligas a las patas del pantalón cortado por encima de la rodilla. El vestuario de Nina está formado por un corpiño y una falda de encajes, hasta la rodilla por adelante y más largo por detrás y, por unos guantes hasta el codo y atados al dedo corazón. Ambas calzan zapatos al estilo charlestón. Miguel porta una falda larga, cinturón de tachuelas y una camisa con hebillas en un hombro y, un adorno circense bordado en el otro. Sus zapatos son de plataforma de un estilo ochentero. La vestimenta de Diego, tanto el pantalón como la chaqueta, recuerda a la de un domador de circo. Debajo lleva una camisa negra moderna.

Esta indumentaria que mezcla aires del pasado con los del presente, sirve de base para los cuatro narradores nietos del Zurdo y, para interpretar al resto de personajes, se valen de detalles, tocados y accesorios de vestuario que se ponen encima. La distinción de Aurora es un tocado de plumas; la de Paul Munnard es una chaqueta de domador, un tocado y una nariz de payaso; la de Franco consta de la chaqueta y gorro de su uniforme militar y una banda de los colores de la bandera de España; la de Hitler

es su chaqueta militar, bigote y patines; la de Salomé de la Peña, como se deja ver en la imagen (Navarro, [s.f.]), son unas alas rosas, un tocado y abanico de plumas (véase Figura 40); la de los vendedores de periódicos es una gorra con visera; la de Osvaldo trata de un pañuelo blanco al cuello y un chambergo tanguero; Lisandro se diferencia por una peluca y gafas de sol; Anyolí se complementa con un tul blanco a modo de falda, camisa con chaleco brillante, una flor en la cabeza y nariz de payaso, y Roberto con frac y sombrero borsalino blancos, bigote, nariz de payaso y pañuelo negro al cuello. El Zurdo y Aurora en su edad anciana, se caracterizan por llevar encima un abrigo. Para realizar su número de reivindicación homosexual, Miguel porta una chaqueta bordada, peluca y gafas de sol. Así mismo, para su número en el Cabaret Caracol, el matrimonio protagonista se vale de chaqueta él y camisa blanca ella, con delantales de cuero, propios de carniceros. En la cabeza, ella lleva un gorro blanco y él el gorro de la CNT.



Figura 40. © Navarro

6.1.7. Canciones

El análisis de la letra de las canciones de *La Barraca del Zurdo*, nos permite reconocer en ellas todos los temas propuestos en la obra. El espectáculo presenta trece números musicales que desarrollan la acción dramática y realizan una descripción del argumento. A continuación, procedemos al estudio de su contenido y la función que desempeñan.

Resistencia

Perdida por las calles de una vieja ciudad
El coche destrozado por kilómetros de sol
Si me miras de frente sabrás cuál es mi edad
Se ha jubilado el perro, quien ladra ahora soy yo.
Les douane regardent nos passeports avec méfiance.
Nós ñao vou deixaremos jamais.
Pensando che siamo fuori dell'umanità.
*We 'll simply cut your frontier with our black knife*³⁰.
¡Oh, oooh, resistencia!
No se para, no se para y sigue.

Vengan a ver a Daniel el Zurdo, que lanzará sus puñales sobre el pecho
destrozado del siglo XX. Sobre las venas abiertas de América Latina. Sobre la
vieja y salvaje Europa, destruida y reconstruida una y mil veces.

Días de lluvia sobre el techo del vagón
Los zapatos rotos se ahogan en el mar
Mi casa tiene ruedas, diez en un colchón
El coche repleto de cervezas, huele a bar.

³⁰ “Los aduaneros miran nuestros pasaportes con desconfianza. Nunca te dejaremos. Pensando que estamos fuera de la humanidad. Nosotros simplemente cortaremos vuestra frontera con nuestro cuchillo negro”. Traducción propia.

Sexo, pan y vino es la vida del chacal
Basura en la cuneta y el carro a reventar
La llave está colgando en el asiento de atrás
Se ha puesto en huelga la maleta
No quiere girar.
¡Oh, oooh, resistencia!
No se para, no se para y sigue.

Esta primera canción de la que la imagen (Navarro, [s.f.]) nos muestra a sus intérpretes (figura 41) es la encargada de abrir y cerrar la representación en la presentación y en la despedida, actuando como *leitmotiv* que la encuadra. Señala la progresión dramática como un ciclo de superación personal y profesional, que no acaba y vuelve a empezar, identificando un tiempo pasado con el presente. Ofrece el resumen del argumento de la obra y presenta el contexto de la situación, apelando al recuerdo de la memoria histórica, desde el compromiso cultural de unos artistas que luchan por resistir en su oficio y contra las presiones políticas. Todo ello envuelto en un juego metateatral, en el que se construye una metáfora de la vida como escenario, donde se compara la situación de los actores del siglo XX, con la de cualquier individuo de la sociedad actual.

La decisión de introducir frases en varios idiomas, surge de la conexión con la idea del exilio que impregna la obra y, relaciona el comienzo del espectáculo con su Ecuador, que es ocupado por la canción “España Cae” de la gira europea:

Esta gente hace gira internacional, viaja, se mueve, pero en el fondo es que esto que nos pasa a nosotros le pasa a todo el mundo. Esa canción está muy asociada a la canción de la gira europea, que es esta canción de: “kilómetros sin piel, mirando siempre al sur, España cae, cae, cae, y no poder volver”. Que ya llevan tiempo actuando y pueden decir: *bienvenue, welcome, benvenuti*, pero lo único que no pueden decir es bienvenidos.

Es un poco esa sensación del exilio, también. (Goyanes [comunicación personal, mayo 11. 2015])



Figura 41. © Navarro

Canción en francés.

*C'est muy commode le futur
Après marcherai l'année.
Et voulez dansez sur l'amour
Pour reposer dans la nuit du temps passé³¹.*

Esta pequeña parte cantada simboliza el paso del tiempo que separa las ilusiones y sueños infantiles, de la proyección de futuro y los logros conseguidos del protagonista, para dar paso al siguiente bloque argumental.

³¹ “Es muy cómodo el futuro. Después caminaré un año. Y quiero bailar sobre el amor, para descansar en la noche del tiempo pasado”. Traducción propia.

El amor anda suelto

En el circo Munnard se mastica la tensión
Trescientos corazones esperando a palpar
Pero hay uno que estalla, lleno de emoción
Un grito silencioso, que al Zurdo hace temblar.
El amor anda suelto.
Todo ha terminado con una ovación
El tiempo se ha parado en la ciudad
En la carpa huele a humanidad
Los artistas se secan el sudor.
El amor anda suelto
El lobo solitario mira su puñal
¿Qué le dices, Zurdo?
Tu vida va a cambiar.
Una luz que fuma y brilla a lo *garçon*
Le inunda, le estremece, le hace aullar.

La fotografía (Navarro, [s.f.]) reproduce la actuación del Zurdo antes de conocer a Aurora (véase Figura 42). La letra presenta el contexto en el que la escena posterior desarrollará la acción. La cuestión del amor de pareja correspondido impregna la canción, y sirve como precedente para el tema del amor familiar que se empezará a desplegar a partir de la siguiente composición.



Figura 42. © Navarro

Lléname de luz

Dormida en el Edén
Flotando entre caricias
Besos de satén
Humedad, ansiedad
Tu pelo me rozó sin querer
Y tu dulce mano llenó mi piel
De ardiente pasión
Lléname de luz
Susúrrame al oído, mi amor
Surca mi cuerpo
Con tu aliento embriagador
Me siento flotar
Perdida en tu abrazo sin fin
Lanza tus cuchillos

Y penetra en mí.
¡Ay, ay, ay, ya vienen!
¡Ay, ay, ay, te espero!
Aquí está mi corazón
Entra hasta el fondo sin más
Haz puntería y verás
Mi alma desnuda.
¡Ay, ay, ay, ya llegan!
¡Ay, ay, ay, me ciegan!
Son los hijos del placer
Que crecen dentro de mí
Zurdo estoy llena de ti
Llena de vida.

Este número fotografiado (Navarro, [s.f.]) relata la continuación de la acción desde el lenguaje musical, en el que Aurora canta introduciendo el tema del amor familiar (véase Figura 43).



Figura 43. © Navarro

Corta y pica

La carne es correosa
Es de serpiente, es de caimán
No está claro que se pueda comer
Hay que ablandarla a fuego
Con los dientes machacar
No nos van a joder.
Aunque los dos comamos
Pueden resucitar
Y dentro de unos años volver
Si nos envenenamos
¡Qué le vamos a hacer!
No hay más remedio que tragar.
Corta y pica.
Corta, rasga
Rompe, tuerce
Pica carne sin parar
Achicharra hasta los huesos
Quema el aceite en los sesos
Nadie va a meternos presos
Antes de acabar.
Corta y pica.

La letra se refiere a la carne de Hitler y Franco, y los compara con la peste que hay que exterminar. A través de una burla hacia los poderes, se da rienda suelta a las pasiones y la rabia del pueblo, en una dinámica de acción y reacción contra el avasallamiento político, con el grado de razón que imprime hacerlo en la ficción de un teatro. Se pone de manifiesto el compromiso artístico y denuncia social, que desempeñan los personajes frente a la situación límite que están viviendo.

Exilio

Vuelvo a pensar en tu pelo tan gris
Arañando la felicidad
Viejo país, rota pasión
A las puertas de la libertad
Lluvia de abril
Silencioso final
En las calles de Madrid
Tigres heridos rugiendo al oído
Que volverán.
¡Corazón, ay corazón, ay!
Brillarán de nuevo
Sobre tu piel
Las luces de mi ciudad
Crece la hierba
Sobre el jardín
El tiempo por venir
Los pasos del niño que fui
Volverán a dejar
Sus huellas de nieve
En los caminos del mar.
¡Corazón, ay corazón, ay!

La canción narra el viaje al exilio de los derrotados que lucharon por la libertad. Transmite el desgarror por la pérdida de la vida cultural que fue paralizada por la dictadura. Versos como “pelo tan gris”, “viejo país, rota pasión”, aluden a la situación en la que quedó España, y hacen referencia al recuerdo histórico, pues si muere la memoria, morirá el pueblo. Al mismo tiempo, la letra alberga esperanza en el tiempo por venir: “Brillarán de nuevo sobre tu piel las luces de mi ciudad”, “crece la hierba sobre el jardín”.

Tango

Recuerdo tu mirada perdida
Caminas tropezando con todo
Mi vida ha encontrado el modo
De decirte: céntrate, estoy aquí.
No vas desnuda
Te cubre mi cuerpo
No estás tan sola
Yo vivo por ti
Tu pelo al viento
Es lo único cierto
Si te tropiezas
Caerás sobre mí.

El tango funciona de nexo entre el abandono del país natal y la llegada a uno nuevo desde el exilio. Retrata el panorama de desarraigo y desorientación en el que quedan los inmigrantes y la seguridad que ofrece la acogida, en este caso, de Argentina y los países latinoamericanos. Al ritmo de este género musical, se habla de la comunicación y hermandad entre países, de la necesidad de eliminar fronteras y de la confianza en el progreso, que brinda el amor.

Rap

Pablo con veinte años
Montando la barraca
Le acompañan dos gallegos
Para liar la matraca
Sara está triste
Recuerda a su amor
El chico vive en México

Y se llama Amador
Sara se dice:
¡La gira no me gusta
Basta, por favor!
Sólo quiero estar
Cerca de Amador.
El Zurdo y sus ideas
Para sacarla del sopor del amor.

Esta composición acompaña el avance argumental, mediante la descripción de lo que pasa en escena, ubicando a los protagonistas en el comienzo de su gira por Latinoamérica, y expone la posición de Sara con respecto a la acción.

¡Qué hombre!

Yo estaba sentado a la mesa
De un restaurante francés
Mi pensamiento oriundo
Miraba sin otro quehacer
Pasaste tan cerca de mí
Rozaste inocente mi mano
Que hasta el tipo que tocaba el piano
Sintió el temblor que yo sentí por ti.
En cuanto te vi
Me dije pa' mí:
¡Ay, ay, qué hombre!
Con ese tupé
Me da no sé qué
¡Ay, ay, qué hombre!
Despiertas en mí
Ese tirirí rí rí

¡Qué hombre!

Yo nunca entendí

Pero ahora sí

¡Ay, qué hombre!

Penetraste mi coraza de amor

Con tu berbiquí dorado, mi sol

Te soltaste tu melena

Llovió sobre mí tu medicina.

- En la vanguardia del amor no existen los sexos. Me gustas, ¿cómo te llamas?

- Lisandro, pero tú me puedes llamar Sandra

- Yo me llamo Miguel, soy calvo, ¿te importa?

- Te deseo

- Vente conmigo. ¡Taxi!

Este chachachá reivindica la homosexualidad y el amor libre, como manifestación de las ideas libertarias que defienden el derecho del individuo sobre sí mismo.

Son cubano

Una mañana paseando por La Habana

Sale olor a ajo frito por una ventana

Y aceite de oliva, ¡ay, que ganas

De volver a España!

Sara hace fotos

De los coches

De las motos

De los ricos

De los rotos

De la noche

Del desierto
De los vivos
De los muertos
Sara hace fotos.

Esta es la continuación del resumen de la situación comenzada en el rap.
Redacta el avance de la gira y retrata la evolución del sentimiento de Sara frente a los viajes. La letra retoma el tema del exilio, desde la perspectiva de la añoranza y el recuerdo. Desde el deseo de los protagonistas de estar en otra parte, donde eligieron y no donde fueron obligados a ir.

España cae

Kilómetros sin piel
Mirando siempre al sur
España cae
Y no poder volver
Las heridas no se cierran
Esta libertad me quiebra
Desterrados en la Tierra
Y no poder volver.

La canción pone en pie un enunciado emocional de los personajes, tematizando el recuerdo del exilio. Se expresa la doble sensación de experimentar la libertad en países que resurgen de sus cenizas, mientras se sufre la condena del destierro.

Despedida de la barraca

Entre algodones te empaquetaré
En el largo invierno te recordaré
No digo que estés muerta, no

Nunca morirás
Cierro tu ventana
Una puerta se abrirá
La puerta de mi jardín
Y ver el tiempo pasar
La rodilla ha hecho clac
Este pulso es un flan
Vivir sin prisa
Sin plan
Mirar las nubes pasar
El mundo gira
Y yo no hacer nada, nada, nada.
¡Salud!

La composición complementa la escena anterior, aportando el resumen de la situación con una dosis de emotividad, que comenta el tema del amor a la profesión.

Vuelvo a la frontera

Hoy vuelvo a la frontera
Otra vez he de atravesar
Es el viento que me manda
Que me empuja a la frontera
Y que borra el camino
Que detrás desaparece
Me arrastro bajo el cielo
Y las nubes del invierno
Es el viento que las manda
Y no hay nadie que las pare
A veces combate despiadado
A veces baile, a veces nada.

Hoy cruzo la frontera
Bajo el cielo, bajo el cielo
Es el viento que me manda
Bajo el cielo de acero
Soy el punto negro que anda
A las orillas de la suerte
A las orillas de la muerte.

Por eso decidimos hacer este espectáculo. Para no olvidar. Para recordar. Para resistir.

Los últimos grafemas realizan una progresión temática del viaje de ida y vuelta de los exiliados. Cierra un ciclo que se abrió con la canción “Exilio”. Plantea la problemática de la pérdida de identidad del inmigrante, de su sensación de no ser de ninguna parte, de no pertenecer, de estar fuera de la humanidad. Se retoma la necesidad de recuperación de la memoria en los seis primeros versos.

6.2. Análisis desde el punto de vista de la forma

6.2.1. Estructura externa: partes del espectáculo

La forma externa en que se estructura la obra, permite una eficaz utilización del tiempo dramático, que separa tres partes diferenciadas por la exposición de la acción en el presente y su desarrollo en el pasado. La primera y última división, se llevan a cabo en el presente de los actores narradores de la historia, que realizan la presentación y la despedida del espectáculo. En la segunda parte, se plantea el desarrollo del argumento que tiene lugar en el pasado que los actores evocan, mediante la interpretación de los personajes. Aquí, el concepto de metateatro es un instrumento que el autor maneja con destreza para ayudarse a llevar el tema principal a su destino, y lo usa a modo de recurso que va introduciendo a lo largo del sistema estructural. Con ello, Goyanes construye dos líneas de acción: la visión crítica de los actores sobre el espectáculo que

quieren representar, y la ejecución del mismo. De esta manera, *La Barraca del Zurdo* cuenta con tres partes: presentación del espectáculo, desarrollo y despedida. Por otra parte, el proyecto está construido en base a un tiempo no vectorial³², dado que según la definición de Casetti y Di Chio (1991) que registramos a propósito del apartado de Estructura externa en *Cabaret Caracol*, presenta fracturas en la continuidad temporal en forma de saltos al pasado en forma de *flashback*.

Presentación

La idea central que elabora el discurso de esta escena es metateatral. Por un lado, los actores realizan su propia presentación y una bienvenida, haciendo una descripción y resumen del argumento. Por otro, el número musical retratado (Navarro, [s.f.]) presenta la cuestión de la resistencia como subtema del compromiso artístico y político, por medio de la canción (véase Figura 44).



Figura 44. © Navarro

³²

Véase definición en p. 146.

Desarrollo

Este segundo bloque de la obra consta de doce cuadros divididos por el progreso de la acción y por la evolución temática. A su vez, cada cuadro lo forman varias escenas. Los personajes exponen ahora al público, en orden cronológico, la dramatización de la historia anunciada en la presentación, representando la experiencia vivida por la familia Buenaventura, que deriva de los acontecimientos ocurridos durante el siglo XX.

Cuadro I. Resumen del desarrollo

La sucesión de escenas que vemos en las tablas y que reconoceremos más adelante por su repetición durante la obra, están organizadas en función del concepto principal sobre el que gira el proyecto. Se trata de recuperar la memoria histórica, de echar la vista atrás. De esta manera, la secuencia muestra el resumen de la narración, no cronológicamente, sino hacia atrás en el tiempo. Comienza con la muerte, pasa por el exilio, luego por la guerra y finalmente, acaba con el encuentro entre la pareja protagonista. La visión onírica que reproduce, ya actúa sobre el espectador, porque la escena anterior y el título anticipan el conflicto vital de los personajes: la lucha por mantener su oficio y libertad en un contexto adverso.

Cuadro II. Presentación del Zurdo

Esta escena representa el nacimiento de Daniel y sus comienzos en el mundo del circo. La imagen (Navarro, [s.f.]) reproduce las andanzas del niño mediante el lenguaje gestual (véase Figura 45). Se le facilita al público los antecedentes históricos para meterlo en situación.



Figura 45. © Navarro

Cuadro III. Presentación de Aurora

La acción avanza por la línea temática del amor durante dos números musicales, en que sucede el encuentro entre el Zurdo y Aurora, y el nacimiento de su propia barraca y sus tres hijos.

Cuadro IV. Segunda República

El tema político está servido, acompañado del compromiso artístico que los personajes adquieren con su labor en las Misiones Pedagógicas.

Cuadro V. Guerra Civil

La resistencia desde el oficio en la batalla por la libertad y defensa de sus ideales, hace una descripción del panorama político y retrata, nuevamente, el compromiso social durante el desarrollo de una escena en el Cabaret Caracol, que utiliza la vía metateatral.

Cuadro VI. Exilio

Con el tema del exilio como idea principal, tanto la canción como la proyección de imágenes de archivo que componen este cuadro, proponen también una llamada al recuerdo de una época pasada, y proporcionan una descripción de la situación de España tras la guerra.

Cuadro VII. Gira latinoamericana

Los números musicales del tango, el rap, el chachachá, el son cubano y una escena hablada, constituyen esta parte del espectáculo, que funciona como avance argumental y nexo entre el panorama de destierro dibujado en el cuadro anterior, y la acogida del inmigrante en un nuevo país. Se muestra el progreso de la Barraca y, aunque la temática predominante vuelve a ser el exilio, éste asume un significado desde una perspectiva positiva, que se esfuerza en recordar que hasta en los peores momentos es posible la alegría. La homosexualidad tratada en el chachachá que canta Miguel, hay que considerarla por su función auxiliar del desarrollo dramático, pues es sólo una pincelada que reitera la reivindicación de las libertades del individuo.

Cuadro VIII. Gira europea

La familia vuelve a Europa a actuar, y se dramatiza en una escena de la que forma parte la canción España cae, donde se repasa la situación europea tras la guerra y el empeño de la población por reconstruir todo lo perdido, apelando a la memoria histórica.

Cuadro IX. Cierre de la barraca

Es el momento de la toma de decisión de emprender otros caminos lejos de los escenarios. Esto es llevado a cabo en una escena hablada que expone la situación, a la que le sigue otra musical, que ejecuta un resumen y complementa la anterior,

imprimiendo un aporte emocional a través de la cuestión del amor a la profesión, y con la deuda pendiente de no haber regresado a actuar al país natal. Este detalle crea suspense en la trama y expectación en el público, porque aún deja una herida abierta en los personajes.

Cuadro X. Vuelta a España

La evolución de la acción en las dos escenas de las que se vale este cuadro, cierra la herida. La primera es una evocación onírica del espacio del recuerdo, donde Aurora y el Zurdo mueren de regreso en España. La segunda transcurre en su funeral, en el que sus tres hijos deciden reabrir la Barraca.

Cuadro XI. Muerte de Pablo

Ha pasado el tiempo por Pablo y Miguel. Las hijas del primero se han unido al espectáculo y, entendemos que la nueva generación ha renovado su visión estética con el paso de los años, por el número de *clown* que realizan. Pablo muere al caer del trapecio. Tres escenas, para relatar el comienzo del final del recorrido por el compromiso cultural de los artistas del pasado siglo.

Cuadro XII. Muerte de Sara

La interpretación de la muerte de Sara tiene lugar en el espacio del recuerdo, que se elabora mediante la utilización de la proyección de fotografías de archivo y la composición musical “Vuelvo a la frontera”. La progresión temática del exilio cierra un ciclo, poniendo fin a este homenaje al viaje de ida y vuelta de noventa años por el siglo XX, que muchos emprendieron. Conviene subrayar que la voz que canta y la que pronuncia la última frase: “por eso decidimos hacer este espectáculo. Para no olvidar. Para recordar. Para resistir”, lo hacen en *off*. Esto vuelve a introducir el factor esencial de teatro dentro del teatro, pues son ya los actores quienes reflexionan sobre su propia

labor de encarnar el relato de una historia, para hacer llegar al espectador la importancia de la recuperación de la memoria.

Despedida

En la tercera y última parte se interpreta Resistencia, la misma canción que abrió el espectáculo, estableciendo así un *leitmotiv* que cierra la estructura cíclica³³ de la obra, en la que se intuye que todo vuelve a empezar al ver sobre las tablas otra vez a los cuatro nietos del Zurdo. El pasado conecta con el presente de los actores y del público, proponiendo nuevas estrategias de resistencia en el contexto contemporáneo y volviendo a realizar la metáfora de la vida como teatro. El punto de partida de los elementos difiere del de llegada en cuanto a que los personajes han terminado de realizar un viaje para comenzar otro, pero desde la experiencia que les da el conocimiento del pasado.

Pasamos ahora a redactar un esquema de las tres divisiones de la estructura externa:

1. Presentación
2. Desarrollo
 - Cuadro I. Resumen del desarrollo
 - Cuadro II. Presentación del Zurdo
 - Cuadro III. Presentación de Aurora
 - Escena encuentro con Aurora
 - Escena inauguración de la Barraca

³³ Nos acogemos a la definición que proponen Casetti y Di Chio (1991), en la que exponen que el tiempo cíclico “está determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada de la serie resulte ser análogo al de origen, aunque no idéntico” (p. 152).

- Cuadro IV. Segunda República
- Cuadro V. Guerra Civil
 - Escena estallido de la guerra
 - Escena actuación en Cabaret Caracol
- Cuadro VI. Exilio
- Cuadro VII. Gira latinoamericana
 - Escena del tango
 - Escena del rap
 - Escena del chachachá
 - Escena del son cubano
 - Escena de la propuesta de gira
- Cuadro VIII. Gira europea
- Cuadro IX. Cierre de la Barraca
 - Escena cambio de vida
 - Escena despedida de la Barraca
- Cuadro X. Vuelta a España
 - Escena muerte de Aurora y el Zurdo
 - Escena funeral
- Cuadro XI. Muerte de Pablo
 - Escena cumpleaños de Pablo
 - Escena de *clown*
 - Escena muerte de Pablo
- Cuadro XII. Muerte de Sara

3. Despedida

6.2.2. Motivos

Las unidades funcionales del relato, que en *La Barraca del Zurdo* encontramos, pertenecen a tres tipologías diferentes según su género, según su inclusión en diversos conjuntos y según su integración en la acción. Reconocemos en el texto dramático siete

motivos: de conflicto, obsesivo de un autor, dinámico, estático, de demora, de anticipación y de encuadramiento.

Según su género

Motivo de conflicto. El dilema de los personajes se centra en realizar su deseo contrariado por la sociedad. Su lucha es mantener activa la vida artística de la Barraca, y ello se ve obstaculizado por el contexto de una sociedad en guerra, lo que les lleva al exilio. A partir de ese momento, el conflicto interno de los protagonistas pasa a ser la necesidad de volver a España, impedido por la dictadura de Franco.

Según su inclusión en diversos conjuntos

Motivo obsesivo del autor. La temática de mayor preocupación para Emilio Goyanes, es la recuperación de la memoria histórica y la cuestión social-política, las cuales hace recurrentes en gran parte de su producción. En esta ocasión, también es el asunto principal.

Según su integración en la acción

Motivos dinámicos. Existen varios episodios movilizados de la acción, que se alojan a lo largo del desarrollo de la segunda parte de la obra. Estos momentos se localizan en las siguientes escenas, gracias a las cuales, tiene lugar la sucesión causal de los hechos: la llegada del circo Martinelli a Mieres, que provoca los comienzos de Daniel en el mundo del espectáculo; el encuentro entre el Zurdo y Aurora, que da pie a la construcción de la Barraca; el estallido de la guerra, que les hace comprometerse políticamente con su causa desde el oficio; la toma de Madrid por las tropas de Franco, motivo por el cual huyen al exilio; la oferta de trabajo en París les devuelve a Europa; la muerte de la pareja protagonista les impulsa a reabrir la Barraca; y la muerte de Pablo y Sara, empuja a los personajes a realizar este homenaje a su familia.

Motivo estático. Este motivo se encuentra en la primera y tercera parte del espectáculo. Aquí la acción cobra estatismo por su carácter informativo. En la primera parte se neutraliza provisionalmente la acción en una presentación de los personajes y un resumen del *show*, que dará paso a la dinámica de la acción. En la despedida, se paraliza de nuevo para elaborar un *leitmotiv* que cierra la estructura cíclica de la obra.

Motivos de demora. Si la empresa de los personajes, hasta el ecuador de la segunda parte de la obra en que se desarrolla la acción, consiste en mantener viva su actividad artística, ésta se ve demorada en la escena del exilio, que por su carácter informativo sobre la situación, impide momentáneamente la realización del proyecto. A partir de este momento, el objetivo se complementa con el deseo de poder volver a España a actuar, lo que se ve paralizado con el cierre de la Barraca. Esto crea cierto suspense en el público y en la acción dinámica. Es una etapa esencial antes de la catástrofe, en la que vemos a los personajes retroceder ante el obstáculo. La catástrofe es morir antes de haber realizado en España una actuación tras la guerra y el obstáculo es la dictadura. En las dos siguientes escenas se confirma la integración del motivo, hasta que se vuelve a poner en marcha la acción tras la decisión de los hijos de reabrir el teatro.

Motivos de anticipación. El primer motivo encontrado que anticipa un acontecimiento futuro, se sitúa en el texto de la presentación, pues adelanta el contenido de la trama argumental que se representará durante la obra:

Vengan a ver a Daniel el Zurdo, que lanzará sus puñales sobre el pecho destrozado del siglo XX. Sobre las venas abiertas de América Latina. Sobre la vieja y salvaje Europa, destruida y reconstruida una y mil veces (...). Si dejáis descansar vuestra mirada, veréis cómo el amor y la muerte se dan la mano como viejos amigos. Sentiréis en vuestras carnes, cómo noventa años pasan en noventa minutos. Estas no son las puertas del cielo, no. Ni las del infierno. Bienvenidos al paraíso de los herejes. (Prodisa [s.f.])

El segundo motivo de anticipación, se localiza en la siguiente secuencia onírica, planteada como cuenta atrás desde el final al principio de los acontecimientos, y que evoca pequeñas fracciones de las escenas que se desarrollarán en el espectáculo. Las imágenes son: la muerte de Pablo, la muerte del Zurdo y Aurora, la gira por Argentina, el estallido de la Guerra Civil Española, y el encuentro de la pareja protagonista.

El tercer motivo de anticipación nos lo da el poema que Sara recita a Lorca, pues simboliza la vuelta del dramaturgo a Granada, su ciudad natal, para ser asesinado. La letra es premonitoria de la muerte de Federico que tiene lugar en la escena siguiente.

Motivo de encuadramiento. La interpretación de la canción “Resistencia” al comienzo y al final de la producción, encuadra el proyecto dentro de un marco de estructura cíclica que establece un *leitmotiv*, en el que se sugiere otra vez el comienzo del periplo de los personajes.

6.2.3. Espacio escénico

Si bien, como expresamos en el análisis de *Cabaret Caracol*, entendemos el espacio escénico como el lugar físico delimitado por la visión del público y el objeto mirado, también, en palabras de Martínez Valderas (2014), “significa la idea conceptual de la plástica escénica, que engloba la dramaturgia del espectáculo a través de la narración visual y su percepción en el espectador, que une la imaginación (...). La escenografía es, entonces, el resultante material del espacio escénico” (p. 64). Sobre el espacio escénico sugerido se elaboran los espacios dramáticos propuestos por la actuación del actor y que son recreados por la ficción y, que a su vez, son interpretados por la mente del público, concibiendo una imagen del universo del espectáculo, pues como asegura Pavis (1998):

El espacio dramático (simbolizado) y el espacio escénico (percibido) se mezclan constantemente en nuestra percepción, ayudándose mutuamente a constituirse, de tal modo que al cabo de un instante ya no somos

capaces de discernir lo que nos ha sido dado y lo que hemos fabricado por nosotros mismos. (p. 170)

El lugar escénico es un elemento dinámico de la concepción dramática, y está determinado por la escenografía escogida para la representación y la visualización que de ella se ha configurado el director. Por esta razón, sirve como herramienta para construir la ilusión de la ficción y así configurar la puesta en escena, rompiendo la distancia entre escenario y platea. El momento en que el público atraviesa el umbral de la sala y abandona su papel de observador, se adentra en el juego dramático para participar de un acontecimiento. Partiendo de esta dialéctica, el espectador percibe, gracias a lo que la escenografía propone, una barraca de feria. Este sitio, según la acción, se convierte en dos espacios temporales diferentes: el del presente en un teatro contemporáneo a la vivencia del patio de butacas; y el del pasado de la representación, dentro del cual se elaboran distintos espacios dramáticos. El primero, sugiere una barraca en la presentación y la despedida del espectáculo; y el segundo, simboliza el recuerdo de una barraca que existió, durante la segunda parte. Estos espacios dramáticos están en continuo movimiento, definen la imagen del universo de la obra y ponen en pie otros sub-espacios, en relación con la evolución de los personajes con respecto al gesto, la palabra, y el uso del propio espacio y la escenografía.

El espacio del espectador es utilizado en dos ocasiones: en el número de *clown* y en el del chachachá. En ambos, la necesidad de la acción requiere que los actores deambulen por él. Continuamente, este lugar es referenciado por los personajes, gracias a la ruptura de la cuarta pared que se mantiene en los momentos en los que se recrea la barraca del presente, y en las escenas del *Cabaret Caracol* y la despedida de la Barraca. En la fotografía (Navarro, [s.f.]) se observa el espacio del pasado que representa el *Cabaret Caracol*, construido por la evolución de la actriz (véase Figura 46).



Figura 46. © Navarro

Se hace alusión a un espacio de extra-escena, que es la cabina del técnico de la compañía, a quien se dirige un personaje para pedirle una luz determinada para realizar una intervención. Existe un espacio interior del imaginario del Zurdo, que evoca un recuerdo de su madre.

El espacio textual que dibujan las canciones, junto al uso de la escenografía y la evolución gestual de los actores, nos traslada a una gira por Latinoamérica, al recorrido que realizan los personajes por Europa, a un viaje en barco hacia el exilio, y al cruce, de vuelta, de la frontera entre Francia y España. Si prestamos atención a lo que el texto declamado e interpretado intenta figurar, reconocemos lugares como las casas familiares del Zurdo, las calles de Mieres, el circo Martinelli, el circo Munnard y el funeral en Madrid.

La actuación de los actores en su empleo del gesto, acompañado de la iluminación, que en esta obra actúa como gran creadora de espacios, da paso a la transición entre escenas y, construye sobre el vacío, la trastienda del circo donde se

conoce la pareja protagonista, la calle en fiesta celebrando la Segunda República, un monte donde fusilan a Lorca, el campo de batalla y el trapecio desde el que cae y muere Pablo.

De este modo, observamos que hay varios factores que intervienen en la creación de imágenes, que recrean en el público los distintos universos dramáticos que requiere el desarrollo de la acción. En este aspecto, la iluminación y la escenografía, hablan por sí mismas y son un dispositivo necesario para el trabajo actoral.

6.2.4. Escenografía

De la diferencia entre escenografía y decorado, reflexiona Martínez Valderas (2014) definiendo la escenografía como “la parte visible de la existencia de un espacio escénico: el resultado plástico (...) de la idea de puesta en escena” (p. 66), mientras que el decorado describe “espacios meramente narrativos que atienden al texto para ilustrarlo” (p. 69). En su exposición sobre estos conceptos, la autora concluye que “se vincula escenografía con el hecho artístico, mientras decorador lo hace con quien realiza la labor artesana de construcción” (p. 69).

Goyanes concibe el acto teatral desde una visión espacial, donde con una arquitectura mínima, se consigue la máxima expresividad combinando texto y espacio, el cual se construye por la evolución del personaje y la acción. La escenografía de *La Barraca del Zurdo* se caracteriza por la funcionalidad del estilo constructivista. Define la importancia del espacio en sí como espectáculo, valiéndose de elementos activos opuestos al concepto de decorado fijo tradicional, que era colocado en torno a una acción en movimiento. A diferencia de esto, se trata de crear una escenografía móvil para que progrese con el drama y pueda crear diferentes espacios, como la imagen (Navarro, [s.f.]) que sirve de ejemplo de la gira latinoamericana (véase Figura 47).

Aparatos escénicos que aporten soluciones espaciales hacia el campo de lo simbólico, sirviendo a la idea dramática del proyecto, donde no predomina el texto

dramatúrgico, sino la creación de imágenes y lugares, por medio de la utilización de la escenografía por parte del actor y la incidencia de la iluminación en ella.

Una portada con telón, formada por paneles articulados que los propios actores manipulan. Estos dos bastidores móviles, entran y salen de la estructura principal, configurando otros espacios de acción. Delante, el escenario vacío lo llenan los actores, donde su actuación y el empleo de la luz, crean los cambios de paisaje y situación. El pórtico representa la boca de un escenario atemporal.

La diferencia entre la recreación de un teatro del presente y la barraca del pasado, depende del personaje que haga uso de ella. Imagen que se verá reforzada por la iluminación. La escenografía desaparece como universo dramático con el empleo de la luz, dejando paso a escenas que no se desarrollan en este lugar. Avanza con la situación, proporcionando diversos planos a la interpretación y construyendo nuevos espacios por donde transitar, gracias a su movilidad. Por eso, los cambios en la disposición estética de los paneles en la escena de la gira latinoamericana, sugiere espacios diferentes por donde los actores llevan a cabo sus movimientos, haciendo avanzar la acción. El doble revestimiento y versatilidad de los practicables, también permite utilizarlos para otros fines en la inauguración de la barraca y la actuación en el Cabaret Caracol.



Figura 47. © Navarro

Las sillas y el perchero, son accesorios que los intérpretes usan, en base a las necesidades de la acción. Los mástiles que delimitan el escenario por la izquierda, gracias a su independencia lumínica, refuerzan los momentos de las representaciones en la barraca.

El piano revestido por un panel, tras el que se sitúa el músico que actúa en directo, sugiere el espacio de la banda sonora del espectáculo. Esta parte de la escenografía es independiente y a la vez, una continuación de la portada, que se incluye en la trama a través de la iluminación cuando la música dibuja la acción. Tenemos una imagen (Navarro, [s.f.]) de la portada y paneles de la escenografía con el espacio independiente del músico (véase Figura 48).

Las fotografías color sepia de la familia Buenaventura y de artistas de los años treinta, que decoran la boca y el piano, forman parte de la pretensión de hacer memoria histórica de la idea principal de la obra, proponiendo un viaje al pasado. La escenografía es el espacio del recuerdo.



Figura 48. © Navarro

6.2.5. Iluminación

Calmet (2008) destaca el cometido del diseñador de iluminación de la siguiente manera: “lo que queremos relatar y expresar ayuda al entendimiento y comprensión de la obra (...) cuando el espectador fuerza la vista para distinguir lo que pasa en escena, disminuye su capacidad auditiva y se fatiga la atención” (p. 108). Siguiendo esta idea, encontramos que el concepto lumínico de *La Barraca del Zurdo* realiza una función expresiva y de composición dramática, ligando los diversos elementos de la puesta en escena y elaborando la sucesión de escenas, pues crea espacios, dando lugar a atmósferas distintas. Apoya la configuración de la acción ayudando así a la comprensión del discurso, concepto que Pavis (2000) expone al declarar que “la iluminación, al articular temporal y narrativamente la acción, facilita la dramaturgia guiándola e inscribiéndola en el tiempo” (p. 198). Define objetos y personajes mediante el juego de luces y sombras y, provoca sensaciones en el público, que contribuyen a la construcción del universo emocional de la obra. La iluminación sobre los personajes, matiza su expresión y refuerza la posición del actor como centro de la actuación. Idea que propone Appia (1999), en relación también a la escenografía:

Las dos condiciones primordiales de una presencia artística del cuerpo humano sobre la escena serían, por tanto: la iluminación que ponga de relieve su plasticidad y una disposición plástica del decorado que ponga de relieve sus actitudes y sus movimientos. (p. 57)

La presentación recrea una atmósfera general de misterio que la imagen (Navarro, [s.f.]) reconstruye (véase Figura 49), para adentrar al público en el mundo de la ficción, que evoluciona en un ambiente añejo, al comienzo de la representación. Esta tonalidad color sepia es la predominante en las escenas habladas, para acompañar el sentido del recuerdo de un tiempo pasado al que alude la obra. Por el contrario, los números musicales efectuados con el telón de fondo del pórtico, se llenan de colorido. En los momentos de interrupción en la representación, porque los actores intervienen en la narración, queda todo impregnado por una luz de trabajo, que rompe la ilusión de

fantasía y nos traslada a la trastienda, desde donde contemplar los cambios escenográficos. Las candilejas, además de reforzar los *shows* de cabaret, potencian la expresividad de los movimientos de los personajes, durante la escena del estallido de la guerra.



Figura 49. © Navarro

La luz aplicada a la escenografía diferencia varios lugares, según su incidencia sobre ella. Es iluminada cuando los personajes la usan en el espacio dramático de un teatro. La deja en segundo plano en la penumbra, como referencia que une a los personajes con su situación de artistas. La hace desaparecer en la oscuridad, durante las escenas que no transcurren en el escenario de la barraca. Es el caso de las Misiones Pedagógicas, el asesinato de Lorca o la gira por Europa, donde es la iluminación sobre el espacio vacío y la evolución de los intérpretes la que construye los espacios. Alrededor de estos aspectos de las propiedades de la luz, reflexionan Moreno y Linares (2002) concluyendo que:

Combinando adecuadamente los objetivos de la iluminación conseguiremos que la luz tenga una determinada personalidad, (...)

haciendo llegar al público las sensaciones para la que ha sido creada (...).
Mediante el uso de ésta vamos a poder crear varios planos, estableciendo una relación dimensional entre el actor y el espacio escénico. (pp. 24-25)

La escenografía tiene su propia luz, compuesta por micro bombillas que recubren los dos mástiles y dibujan el contorno de la portada principal y el piano, lucen en las actuaciones musicales, tanto en las partes que suceden en la barraca del pasado y el Cabaret Caracol, como en el teatro del presente, de la presentación y la despedida. La iluminación independiente, como muestra la fotografía (Navarro, [s.f.]), sirve de referencia artística de fondo en escenas de otro carácter, como en la presentación del Zurdo (véase Figura 50). Además, se juega en dos momentos con imágenes de video de contenido documental y emotivo, proyectadas sobre la portada.



Figura 50. © Navarro

En un espectáculo que cuenta con tantos papeles encarnados por tan sólo cuatro actores y sin cambios de maquinaria, la iluminación juega una función importante en la creación de espacios y definición de situaciones y personajes. Ciertamente es que los actores realizan su labor de construcción en cuanto a gesto, movimiento y voz, que

diferencia a cada protagonista, sin embargo, el empleo de la luz enriquece la comprensión de las transiciones, pues como apunta Calmet (2008), el iluminador “a partir de su intuición y sentido creativo, decide cómo interpretará cada palabra, cada gesto, cada movimiento” (p. 106). Los efectos empleados visten el escenario vacío, describen la situación y complementan la evolución de los actantes. Sirva de ejemplo visual (Navarro, [s.f.]) el espacio del recuerdo de la muerte del matrimonio, donde vivos y muertos comparten escenario (véase Figura 51).



Figura 51. © Navarro

6.2.6. Música

Musicalmente, la obra ofrece dos maneras de construir los espacios sonoros. Una, se realiza a través de efectos ejecutados por un técnico, que lanza pistas de audio para producir acciones (como el fusilamiento de Lorca) y ambientar escenas, contribuyendo a la recreación de situaciones y lugares. Manipula las posibilidades de los micrófonos inalámbricos, para crear distintos niveles dramáticos entre el pasado y el presente, para diferenciar entre personajes vivos y muertos, y elaborar el estado de recuerdo o de carácter onírico. De este modo, se facilita la comprensión de la historia. La otra, la lleva

a cabo un músico que es un personaje más de la trama y canta, toca el piano, el acordeón e interpreta sobre bases grabadas. La música en directo es tratada como un elemento integrante de la acción. Esta composición original recorre el siglo XX, al igual que el espectáculo. La melodía hace referencia a corrientes europeas del cabaret de los años treinta, que evolucionan, como el recorrido histórico que propone la acción, hacia el jazz, el tango, el son cubano, el chachachá, el rap, el rock y hacia ritmos griegos y turcos.

Se observan en el texto dos estructuras de *leitmotiv* construidas por la música. La primera, es en la canción Resistencia interpretada al principio y al final del *show*, que causa un efecto de repetición y reconocimiento de la situación, y conecta al público con la progresión dramática, que les lleva al mismo punto de partida. La segunda, sucede al final de la escena Encuentro entre Aurora y el Zurdo, donde suena una melodía que provoca un efecto de repetición y familiarización que conecta con el final del cuadro Cierre de la Barraca, donde se vuelve a escuchar. La música caracteriza ambos momentos con la alegría y la euforia del comienzo de una nueva vida.

Por otra parte, la banda sonora complementa el trabajo del actor, proponiendo atmósferas emocionales que refuerzan la acción. Así mismo, describe el estado anímico de los personajes y enriquece las imágenes creadas por el gesto y la luz. La melodía ambienta las escenas y acompaña textos que introducen las presentaciones de los números realizados en la barraca. La música funciona como moldeadora rítmica de la acción. Puntúa los tiempos fuertes de la puesta en escena, imprime intensidad en las situaciones dramáticas y sirve de contraste en escenas de tensión.

6.2.7. Lenguaje dramático

Tratamos el lenguaje dramático como lenguaje escénico, es decir, como la composición textual reescrita por la proyección de los diversos elementos, de acuerdo con su realización en el escenario por parte del director. *La Barraca del Zurdo* se vale

de seis lenguajes: el del cabaret; el realista; el gestual; la intertextualidad; el fotográfico y el audiovisual.

El lenguaje de cabaret es el principal medio de expresión en la obra, y está compuesto por el lenguaje musical, por el empleo del humor, la vía política y el *clown*. La esencia de las salas de cabaret residía en el contenido ideológico de sus números, transmitido a través de la sátira social y política. Este género se usaba como expresión de inconformidad con la clase gobernante e informaba al espectador de su situación social, para crear conciencia. Con el mismo compromiso, el montaje que nos ocupa mezcla los recursos cabareteros para poner en pie una realidad Histórica como reflejo de las preocupaciones del momento, y con la finalidad de hacer un ejercicio de reflexión, mediante la crítica del sistema y las instituciones.

Se hace efectivo el sentido del origen del cabaret, en cuanto a la creación del doble espacio para el público, que alberga conciencia social y entretenimiento fusionando el humor con el tema político y social. Es el caso de las dos escenas en la sala del Cabaret Caracol. La iluminación crea la atmósfera para realizar una parodia del encuentro de Hitler y Franco repartiéndose el mundo. Igualmente, el siguiente momento efectúa una ironía política, representando una carnicería en la que unos anarquistas despedazan a los dictadores. Ambos números resultan grotescos, pues el espectador reconoce los sujetos deformados durante la burla, afirmando su existencia a la vez que los enjuicia. Del mismo modo se desarrolla el chachachá que interpreta el personaje de Miguel, que lleva a cabo una reflexión sobre la libertad sexual de una manera cómica. Dentro del ámbito de las variedades que contiene *La Barraca del Zurdo*, las dos payasas nos ofrecen un espectáculo de *clown* que descubre la precariedad humana y la torpeza ante la incomprensión del mundo.

El lenguaje musical teje todos los elementos de la obra, desarrollando escenas y funcionando como introducción o resumen de la acción acontecida. Su uso va más allá del planteamiento de temas en números sueltos, sino que evoluciona con la dramaturgia. Las canciones relatan la historia al igual que lo hace el lenguaje hablado. En ocasiones,

como en la entrada de Daniel a trabajar en el circo y en la despedida de la barraca, estos dos lenguajes se mezclan, dando paso el uno al otro.

Siguiendo con la clasificación, el segundo lenguaje destacado es el realismo de las interpretaciones textualmente, que forma parte de un diálogo alternativo al musical, que actúa de contrapunto disminuyendo el ritmo. Las escenas realistas funcionan como introductoras de la acción y se desarrollan en cinco momentos: instantes antes del golpe de estado, en la imagen (Navarro, [s.f.]) representado (véase Figura 52); en el final de la gira latinoamericana, donde el empresario francés propone a la familia una gira por Europa; la discusión sobre el cierre de la Barraca; el funeral de Aurora y Daniel; y el día de la muerte de Pablo.

Otro lenguaje utilizado es el gestual, que proporciona matices al proyecto y crea narraciones mímicas mediante la expresión corporal. Durante el Cuadro II del desarrollo, la escena del estallido de la guerra del Cuadro V y la escena de la muerte de la pareja protagonista en el Cuadro X, el texto se interpreta a través del movimiento de los actantes. En el último caso, se establece un juego de ropa viva, en el que los dos actores crean un personaje distinto cada uno con la mitad de su cuerpo. Todo el Cuadro VIII se lleva a cabo gracias a la mezcla del lenguaje musical con la evolución gestual, en un trabajo muy cercano a las técnicas de la danza. La muerte de Pablo se escenifica solamente a través de la expresión corporal.



Figura 52. © Navarro

Como otro empleo de lenguaje dramático, observamos varias referencias y motivos de intertextualidad que evocan imágenes de una ausencia en la mente del espectador. La utilización de la figura de Lorca, intercambiando poemas con Sara, permite resolver de un modo poético el contenido de una escena violenta, y apela a la memoria colectiva construyendo un recuerdo, que tiene más fuerza que la visualización escénica. La elección de referenciar la obra *Cabaret Caracol*, posiciona al público en un estado de reconocimiento y anticipación a una situación.

Se recurre al lenguaje fotográfico en el espectáculo de dos formas. Una, desde el uso de fotografías de la familia Buenaventura decorando la escenografía y la proyección de material de archivo al final de la función, como documentación visual que nos remontan a la época pasada a la que hace referencia la obra, y amplía y enriquece la imagen creada de la vida de los artistas del siglo XX y de la propia familia. La otra, se aplica desde la composición inmóvil del cuerpo del actor en posición de foto fija, que construye representaciones figurativas de acontecimientos. De tal modo está resuelto el Cuadro I, donde los personajes evolucionan de una configuración a otra, que más tarde reproducirán durante el desarrollo de la historia. Asimismo ocurre en el momento de la

celebración de la Segunda República. Las fotografías (Navarro, [s.f.]) describen la detención del tiempo en paralizaciones de gesto (véanse Figuras 53 y 54).



Figura 53. © Navarro

Para terminar la clasificación, tenemos el empleo del audiovisual, que da cuenta de la modernización en las técnicas del lenguaje teatral, pues la fusión de dos ámbitos artísticos distintos, renueva los recursos de expresión. En esta ocasión, se usa un vídeo del viaje de los exiliados para reforzar la dramaturgia.

La combinación de los distintos lenguajes dramáticos se van sucediendo y mezclando durante todo el *show*, siendo el principal conector la música.



Figura 54. © Navarro

6.3. Análisis de la puesta en escena

En este apartado estudiaremos cómo los elementos constituyentes del espectáculo, se relacionan entre sí para dar sentido a un todo. La mente unificadora del director organiza la unión entre los distintos signos escénicos, siendo el actor el principal integrante por ser el portador de la acción.

Debido a que durante el proceso de creación el texto no se toma como punto de partida para dar forma al producto, sino que se arranca de las posibilidades expresivas de las distintas prácticas teatrales, la puesta en escena se lleva a cabo desde la puesta en presencia de los componentes escénicos y los diversos lenguajes dramáticos que sustentan la narración textual, para poner en pie la idea principal de la que se parte: hacer una reconstrucción de la situación artística de los cómicos dentro del contexto

histórico de los acontecimientos del siglo XX, y desarrollar así el objetivo de recuperación de la memoria colectiva.

Goyanes establece un diálogo con todas las secciones técnicas y artísticas, con el fin de motivar y modular la actividad creadora de cada quien, a favor de un pensamiento único. De este modo, los colaboradores realizan una función conjunta, orientando su trabajo hacia la totalidad dramática del proyecto. La puesta en forma de *La Barraca del Zurdo* configura una estructura en la que cada dispositivo escénico se integra en el conjunto, como partes de un todo más amplio que da sentido al concepto global de la obra. Seguidamente pasamos a analizar la aplicación práctica en el contenido dramático, de cada elemento teatral en coordinación con el resto.

Presentación

El espectáculo se pone en marcha con la cuña de aviso de comienzo al público, que los actores interpretan sobre las tablas. Con esto, eliminan la cuarta pared para comenzar el juego metateatral de lo que quieren contar y lo que cuentan, exponiendo que la presente representación necesitará de otra línea de acción para ser llevada a cabo.

La incidencia de la iluminación sobre el espacio escénico, muestra todos los soportes escenográficos al campo de visión. La baja intensidad de la luz, imprime en el ambiente un aire misterioso y siniestro, acorde con la indumentaria de los personajes.

La portada principal con el telón de boca, se adivina en la penumbra tras el cuerpo de los actantes, lo que sugiere en la mente del espectador, que detrás se oculta el mundo de fantasía del que se hace la presentación en esta primera parte, empezando de la siguiente manera: “Nosotros somos los nietos del Zurdo: Miguel, Nina, Edith, Diego. Bien, cuando llegue a cero entraremos en otro mundo. Y cuento: diez, nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres, dos, uno, cero” (Prodisa, [s.f.]).

La cuenta atrás acaba oscureciendo la escena en tonos azules, donde sólo se ven encendidas las bombillas que bordean el pórtico, para resaltar la propuesta de teatro

dentro del teatro. Al llegar a cero, el músico ataca su composición acompañando al texto y el tono azulado cobra intensidad, abriendo nuevamente el foco a todo el escenario donde los presentadores de la historia nos dan la bienvenida a la representación que realizarán. La iluminación deja ver las fotografías en color sepia de artistas de los años treinta, para incidir en el paso al recuerdo.

Con la atmósfera creada, los actores nos introducen en una ficción que dará paso a otra. Se establecen así dos dramaturgias que se suceden la una a la otra, entre el proyecto que pretenden ejecutar y lo que les pasa mientras lo hacen. Transcribimos a continuación, el primer parlamento que rompe la frontera entre verdad y escenario, alejando a la platea del hecho dramático y de su posición de observador, para crearle la conciencia de estar asistiendo a una supuesta realidad, que le permite valorar el reflejo de la sociedad en el espectáculo:

Bienvenidos a la barraca del Zurdo. Dentro de breves instantes, esta extraordinaria caja de pandora abrirá sus puertas para llenar vuestros bolsillos de misterio (...). Si dejáis descansar vuestra mirada, veréis cómo el amor y la muerte se dan la mano como viejos amigos. Sentiréis en vuestras carnes, cómo noventa años pasan en noventa minutos. Estas no son las puertas del cielo, no. Ni las del infierno. Bienvenidos al paraíso de los herejes. (Prodisa [s.f.]

La canción “Resistencia”, en la que la fotografía (Navarro, [s.f.]) inmortaliza a sus intérpretes en plena actuación (véase Figura 55), introduce la metáfora de la vida como teatro, con un trasfondo ideológico que llama a la lucha contra el opresor y a la resistencia ante la adversidad.

La presentación finaliza con los cuatro actores de espaldas al público, mirando la portada que representa el telón de boca de una barraca de feria. Sobre ellos se hace el oscuro. Esta transición señala la necesidad de estos personajes de mirar atrás en el

tiempo para introducir el viaje al pasado que hará posible realizar el homenaje a la familia Buenaventura.



Figura 55. © Navarro

Desarrollo

Cuadro I. Resumen del desarrollo

Empieza la segunda línea dramática que ubica la acción en el pasado, interpretada por los actores de la primera parte del espectáculo. Este cuadro, flanqueado por dos oscuros, se compone de la sucesión de varias escenas oníricas, cuya imagen (Navarro, [s.f.]) plasmamos (véase Figura 56), separadas entre sí por fundidos en negro, construidas desde el lenguaje gestual en combinación con efectos de sonido y micrófonos, que reproducen varios momentos de la obra, a través de las figuras inmóviles del cuerpo de los actores bajo la atmósfera añeja que ofrece la iluminación. La secuencia nos introduce en el espacio temporal del recuerdo y adelanta la narración

en un resumen de los acontecimientos a la inversa del orden lógico, como motivo de anticipación.



Figura 56. © Navarro

Cuadro II. Presentación del Zurdo

La fotografía (Navarro, [s.f.]) describe este cuadro que emerge en tonos rojos y azules (véase Figura 57), y las micro-bombillas iluminan el piano y el panel de la barraca como referencia a la vida artística de la familia Buenaventura, sin embargo, la escenografía no es utilizada por los intérpretes, que evolucionan sobre el escenario vacío, pues continuamos en el espacio del recuerdo, ambientado por la luz y la música, que no dejan de acompañar la acción.

La dramaturgia combina el lenguaje fotográfico, realizado por las representaciones figurativas de las posiciones fijas de los actuantes, con el relato y la dramatización de los acontecimientos. Vemos por primera vez cómo los vivos y los

muerdos comparten escena y, observamos en la labor interpretativa de los actores, que pasan de ser narradores a encarnar varios personajes.

El texto es expuesto por los personajes del presente, pero también por los del pasado. Todos se hacen eco de su propia historia. En su afán por situar al público en antecedentes históricos para crear contexto, los cuatro presentadores del espectáculo nos sacan de la ficción, interrumpiendo la obra por discusiones internas que reflexionan sobre su propia condición de actores y su opinión del proyecto. En este momento la iluminación cambia a una luz de trabajo que rompe la magia de la fantasía y nos devuelve al espacio un escenario del tiempo presente, en el que la manipulación de objetos y el tránsito por la escenografía, nos permite ver la trastienda del teatro y la preparación del número siguiente.



Figura 57. © Navarro

Cuadro III. Presentación de Aurora

El lenguaje musical es el principal de las dos siguientes escenas. La acción de la primera, que lleva como motor el tema del amor, transcurre durante una actuación en el último circo donde trabajó el Zurdo, cuyo dueño es el narrador y presentador, caracterizado por un tocado y una nariz de *clown*. Durante la canción “El amor anda suelto”, se encienden las bombillas de toda la escenografía y la luz crea la atmósfera de la barraca de feria donde se conoce la pareja protagonista. La imagen (Navarro, [s.f.]) ofrece la escena del encuentro entre el Zurdo y Aurora (véase Figura 58). La letra narra los hechos, mientras los personajes implicados la dramatizan.

Acabada la función que se representa, la luz cambia a tonos más claros transformando el espacio en un escenario vacío, donde tiene lugar el encuentro. Este trabajo se lleva a cabo mediante un desdoblamiento de personajes. Hay dos Auroras y dos Zurdos interpretando la misma secuencia.

La iluminación se oscurece en tonos azules para dar cabida a la transición hacia el siguiente número musical. En este cambio, uno de los actores relata el paso del tiempo en el que sus abuelos construyeron su propia barraca, al tiempo que el resto mueve los bastidores laterales para preparar la siguiente escena, y la boca se ilumina en sepia, dando protagonismo a las fotografías que la decoran, convirtiendo así, el espacio dramático en la Barraca del Zurdo. El patio de butacas es testigo de la transformación del narrador en Daniel.



Figura 58. © Navarro

La segunda escena que compone este cuadro y que la imagen retrata (Navarro, [s.f.]), es la inauguración de la Barraca. La escenografía se ilumina de rojo para tratar el tema del amor en la canción “Lléname de luz” interpretada por el personaje de Aurora (véase Figura 59).

Ella cruza el telón, con los dos paneles que avanzan tras ella y dibujan un corazón. En un momento de la letra, los bastidores se separan y aparecen entre ellos los tres actores que, en un juego gestual, escenifican el nacimiento de los tres hijos, bajo una luz cenital.

Terminado el musical, Aurora y sus hijos caminan a proscenio para contarle al público la progresión de la acción. Al final se produce una nueva interrupción en la que los actores comentan y valoran la situación de la historia, al tiempo que mueven la escenografía a su posición original. La iluminación clara da un aspecto de luz de trabajo, que nos vuelve a llevar al teatro del tiempo presente.



Figura 59. © Navarro

Cuadro IV. Segunda República

En este cuadro, Edith (la actriz nieta del Zurdo) funciona como narradora y presentadora de las acciones, que se desarrollan en el espacio vacío bajo focos cenitales. Las transiciones entre unas y otras, se elaboran con fundidos en negro. El triunfo de la Segunda República, plasmado en la fotografía (Navarro, [s.f.]), se lleva a cabo mediante el lenguaje fotográfico que aplican los actores a sus figuras corporales (véase Figura 60).

La interpretación de varios personajes, escenifica la época en las Misiones Pedagógicas. El gesto del actor acompañado de un efecto de sonido, relata la muerte de Lorca. La dramaturgia contextualiza las andaduras de la familia Buenaventura en un marco histórico real, lo que acerca la propuesta al espectador, imprimiendo una dosis de veracidad. Con esto, se presenta el tema político y la labor cultural y social.



Figura 60. © Navarro

Cuadro V. Guerra Civil

La puesta en situación previa al estallido de la guerra, se desarrolla en el espacio vacío envuelto en una atmósfera de color sepia y la escenografía sin iluminar detrás de los personajes. Este ambiente nos traslada a un momento histórico sin ninguna localización específica más que la que el texto expresa.

En el primer término del escenario se representa la batalla a través del lenguaje gestual, vestida con una iluminación frontal que finaliza en la penumbra de las candilejas, y el acompañamiento musical del piano, que disminuye su intensidad a medida que se desarrolla la acción.

El paso a la siguiente escena en el Cabaret Caracol, señala el paso del tiempo por las actuaciones en el frente a favor de la república. Se vuelven a iluminar las bombillas que recubren toda la escenografía, llenando el espacio de color violeta. Iluminación de *show* cabaretero, música y humo, que presentan los dos números de sátira política de una sala en plena guerra. En las actuaciones en el cabaret anarquista, a través de la

imagen (Navarro, [s.f.]) observamos los diferentes usos que proporcionan los practicables de la escenografía (véase Figura 61). El espectáculo es interrumpido por la amenaza fascista a las puertas de Madrid, y los personajes, tras hacer una valoración de los acontecimientos, deciden huir al exilio. Durante el cuadro, está presente el asunto del compromiso artístico y político que adquieren los protagonistas, al defender sus valores ideológicos a través de su oficio.



Figura 61. © Navarro

Cuadro VI. Exilio

La iluminación poco a poco se oscurece, dejando sólo encendidas las bombillas de la portada principal al fondo, mientras comienza la melodía de la canción y se proyecta sobre la embocadura un vídeo de heridos y exiliados de guerra. La luz blanca envuelta en humo de la calle lateral derecha de proscenio (Navarro, [s.f.]) simboliza la España gris que los personajes dejan en su viaje en barco hacia Argentina (véase Figura 62). Al otro lado, una luz azul que representa el nuevo país que les acogerá Este camino lumínico que atraviesa la escena de derecha a izquierda, es por donde avanzan los

actuales. Las imágenes aportan un documento histórico que describe, junto a la letra de la canción, la situación de pérdida en la que queda el emigrante.



Figura 62. © Navarro

Cuadro VII. Gira latinoamericana

Este cuadro se compone de cuatro escenas musicales y una realista. Tras la melodía anterior, la música cobra un ritmo dinámico y la escena cobra luminosidad.

En este ambiente, el nexo de unión entre el viaje y la llegada a Buenos Aires, lo realiza el personaje del vendedor de periódicos argentino, que informa del comienzo de la Segunda Guerra Mundial y la llegada al país de los exiliados españoles.

Seguidamente, y después de hacer mutis el vendedor de periódicos, las notas del piano elaboran la transición a un tango que describe el panorama que rodea a los desterrados, su sensación de desconcierto y desubicación, y la esperanza de una nueva vida. Se abre un foco que ilumina sobre la oscuridad a Diego, uno de los actores nietos del Zurdo, quien realiza un aparte donde narra sobre la música, el resumen de la acción

que sucederá a continuación: la reconstrucción de la barraca y la gira de la familia por los países de Latinoamérica. A partir de este momento y durante las cuatro escenas musicales, los elementos escenográficos móviles configuran distintos espacios por donde los personajes transitan, y representan los diferentes lugares de actuación de los Buenaventura.

Desaparece la luz que acogía al personaje anterior, quien se transforma en el cantante Osvaldo Minetti. El escenario se llena de humo y se ilumina de mezcla entre rojo y azul, para crear la atmósfera de una milonga. También luce toda la escenografía, como referencia a la profesión artística de nuestros protagonistas, que vuelve a renacer.

A ritmo de rap, compuesto por el sonido del acordeón sobre una base grabada, la luz se vuelve más oscura, resaltando la zona del músico y la presencia de los personajes que dramatizan la letra de la canción, por medio de focos puntuales músico. A su vez, las bombillas de la escenografía se apagan y los bastidores se mueven continuamente durante toda la escena, creando los diferentes espacios para el desarrollo de las acciones y cambios de lugar que relata el texto.

El vendedor de periódicos puertorriqueño sitúa al espectador en un momento histórico, e informa del paso del tiempo. La sensación de rapidez que imprimen los cambios de luz y el desplazamiento de los practicables, representa el frenesí de la gira.

El tránsito a la siguiente escena se resuelve con un cambio de luz que ambienta la Casa Gardeliana en Medellín, en la fotografía inmortalizada (Navarro, [s.f.]). Se encienden las bombillas de la portada, del piano y de los mástiles, y los dos paneles se detienen en el centro del escenario para construir un nuevo espacio (véase Figura 63).

La base de rap da paso a una melodía frenética que acompaña la presentación del chachachá que interpretará Miguel, para defender las libertades del individuo, focalizadas en el tema de la homosexualidad que trata la canción. Un oscuro pone fin al número musical.

Seguidamente, un color sepia mancha todo el espacio escénico y los bastidores móviles cambian de lugar, mostrando el lado decorado por las fotografías. El músico al piano acompaña una base de son cubano, cantando la letra que describe la añoranza al país natal abandonado. La distribución de los elementos y la evolución de los actores, figuran el tiempo dramático del recuerdo.

El nexo de unión entre el periplo de los personajes expresado desde el lenguaje musical, y la escena de interpretación realista que pone fin a la gira latinoamericana, la realiza el vendedor de periódicos mexicano, que informa sobre el final de la Segunda Guerra Mundial, lo cual sugiere un cambio en la trayectoria de los protagonistas. Esta transición se pone en pie mediante la aparición del empresario francés, que les ofrece un contrato de trabajo en París. Se vuelven a encender las luces de la escenografía para situar la acción en el ámbito artístico de la Barraca, donde deciden regresar a Europa.

La puesta en escena de este cuadro expresa el avance argumental. El exilio se plantea desde la perspectiva positiva del espíritu de superación que la familia Buenaventura practica, a través del compromiso artístico adquirido consigo misma y que les hace progresar personal y profesionalmente.



Figura 63. © Navarro

Cuadro VIII. Gira europea

Visionamos (Navarro, [s.f.]) esta escena llevada a cabo desde el lenguaje gestual de los actores, que interpretan la letra hablada y cantada de la canción “España cae”, situados en el centro del escenario bajo la alternancia de focos puntuales, candilejas y calles de luz que refuerzan su expresividad (véase Figura 64). La oscuridad oculta todo dispositivo escenográfico y la iluminación sobre la zona del músico, emite un efecto de cambio regular de intensidad, que recuerda las luces de un tren viajando. El concepto lumínico junto al continuo movimiento de los actuantes por el espacio vacío, representa el recorrido de los protagonistas en sus actuaciones por Europa.

Se repasa la situación tras la guerra y el empeño por recuperar la cultura, apelando a la memoria histórica, pues el arte es conocimiento del mundo y de uno mismo, y de su papel en la Historia.



Figura 64. © Navarro

Cuadro IX. Cierre de la barraca

La primera escena es de corte realista y se caracteriza por la importancia de la interpretación, que es apoyada por un efecto sonoro y una iluminación azul claro, que reproduce el espacio dramático de la casa del Zurdo y Aurora. Los cuatro actores realizan desdoblamientos de personajes interpretando a todos los componentes de la familia, en una asamblea en la que discuten sobre la necesidad de un cambio de vida, motivada por la aceptación del paso del tiempo. La imagen (Navarro, [s.f.]) ofrece una visión de las dos parejas de actores interpretan simultáneamente la misma conversación entre el Zurdo y Aurora (figura 65).

Escenográficamente, el lugar sólo es construido por dos sillas, pues el pórtico se visualiza de fondo no como elemento protagonista, sino como referencia a la actividad artística que va a ser interrumpida tras la decisión tomada que deriva de la conversación. Una foto fija de la figura creada por la inmovilidad de los actores, es la transición a la siguiente escena.



Figura 65. © Navarro

Los protagonistas rompen las posiciones en el momento en que comienza a sonar una lenta melodía al piano y se efectúa un cambio de luz que consiste en resaltar la relevancia del piano, la portada de boca y los mástiles. Este cambio sitúa nuevamente a los personajes en el escenario de su Barraca para despedirla ante el público, momento que corresponde con la captura del movimiento (Navarro, [s.f.], Figura 66).

El final, se resuelve desde el lenguaje musical, con una canción que resume la situación de un modo emotivo, tratando el tema del amor a la profesión. La composición construye un efecto de *leitmotiv* iniciado en el encuentro entre Aurora y el Zurdo, en el momento anterior a la inauguración de la Barraca. Reconocemos en esta estructura la repetición de la melodía, que es utilizada para provocar la sensación de festejo por el comienzo de una nueva vida. A la vez, cierra un ciclo, pues la primera aparición señala la creación de la Barraca, y la segunda, el cierre de la misma.



Figura 66. © Navarro

Cuadro X. Vuelta a España

La luz anterior cierra su foco hasta reducir la atención a los dos actores narradores en proscenio, que a vista del público se transforman en Daniel y Aurora, quienes representan su vuelta a España tras la consolidación de la democracia.

La iluminación puntual se traslada al foro, mientras el audio de un noticiero en la radio, comenta la situación histórica. En este momento se realiza un juego gestual de ropa viva, en el que dos de los nietos en el tiempo presente, dan vida a los abuelos que les relatan su regreso y su muerte en España, con la música del piano de fondo, que cobra intensidad a medida que avanza la narración.

En esta escena, los vivos y los muertos se dan la mano en el espacio del recuerdo. Para dar paso al funeral, la luz toma claridad abriendo el espacio visual a todo el escenario, donde se desarrolla la acción desde una interpretación realista. Ahora, los hijos del Zurdo deciden reabrir la Barraca con espectáculos renovados por la influencia de las vanguardias europeas.

Cuadro XI. Muerte de Pablo

Pablo y Miguel de la escena anterior, solos en las tablas, adoptan una figura inmóvil que se rompe con la iluminación de las bombillas de la escenografía, lo que informa al espectador del cambio de lugar, que no es otro que la continuación de la actividad de la Barraca.

La construcción de personajes y la aparición de Nina y Edith, desvela el paso del tiempo. Es la primera vez que las actrices narradoras nietas del Zurdo, se interpretan a sí mismas en el pasado. La entrada de las chicas por el telón de boca, para realizar un *show* de *clown* dedicado a su padre, es acompañada por el piano y una luz violeta que llena el espacio y la escenografía.

Este número cómico se instaura en la estructura para señalar el contraste con la escena posterior y resaltar su carácter dramático. La dialéctica entre las dos payasas establece una relación entre el personaje tirano y el débil, basada en la manipulación de una sobre otra y, en la incapacidad de la segunda de pensar por ella misma; lo cual se compara con el sometimiento del individuo por los grandes poderes. La representación habla de la precariedad humana, del combate con uno mismo por entender el mundo. El personaje lo afronta con torpeza, algo que el público reconoce, y ríe al sentirse por encima del payaso, pero a la vez sospecha que en alguna situación de su vida similar a la que está contemplando, pudiera ser tan estúpido como el *clown*. Esto le hace reflexionar y por este motivo, es muy efectivo hacer crítica social desde la comedia.

El final de la función de Nina y Edith es un preludio de la muerte de su padre. Mientras Anyolí intenta huir de la cabeza de Hitler, las notas y el coro de acompañamiento cobran en volumen e intensidad a la vez que un foco puntual fija la atención en Pablo, que cae del trapecio. En este momento, se hace el silencio, se detiene la acción y la iluminación cambia de un golpe, simulando el golpe de Pablo. Todos los personajes le rodean en el suelo mientras muere. La luz se oscurece y los cuatro abandonan sus posiciones para evolucionar en su condición de actores narradores. Las fotografías (Navarro, [s.f.]) visualizan el final del número de *clown* (véase Figura 67) y la caída de Pablo desde el trapecio (véase Figura 68).



Figura 67. © Navarro



Figura 68. © Navarro

Cuadro XII. Muerte de Sara

A la vez que la Edith del presente relata la muerte de su tía Sara, el resto de actores se despojan de los elementos que les sirvieron para interpretar la escena anterior, a la vista del espectador. El músico toca una dulce melodía y el lugar adquiere un tono color sepia, que lo convierte en el espacio del recuerdo, donde en la oscuridad y sólo con la iluminación que dan las bombillas de la escenografía, se proyectan sobre la embocadura fotografías de archivo.

Se suma a la escena una voz en *off*³⁴ que canta “Vuelvo a la frontera”. Las imágenes ilustrando la letra, tratan el tema del exilio y reivindican la memoria histórica. Esta canción cierra el ciclo abierto en la escena del exilio, poniendo fin al viaje de ida y vuelta de la familia Buenaventura, y al homenaje a esos noventa años de resistencia y compromiso cultural de los artistas del siglo XX.

El cuadro termina con una última frase en *off* que dice: “por esto decidimos hacer este espectáculo. Para no olvidar. Para recordar. Para resistir” (Prodisa [s.f.]), que expresa la reflexión y opinión de los actores artífices del espectáculo, con respecto al proyecto dramático.

Despedida

Desprovistos de sus personajes, los intérpretes vuelven a salir a escena como lo hicieron en la presentación del *show*, para representar la canción “Resistencia”. Los acoge una iluminación frontal que sólo mancha el proscenio, dejando tras ellos la escenografía iluminada, como el pasado que les precede. La música instaura un efecto de *leitmotiv* iniciado al comienzo de la función, que cierra la estructura cíclica de la obra. En la imagen (Navarro, [s.f.]), el final del espectáculo (véase Figura 69).

³⁴ Según la definición de Casetti y Di Chio (1991), voz en *off* es “la que proviene de una fuente sonora excluida de la imagen de manera temporal” (p. 102). En este caso se diferencia de la voz *over* (la que se excluye de modo radical), puesto que el personaje que la emite sí aparece en nuestro campo de visión en otras escenas.



Figura 69. © Navarro

CAPÍTULO VII:

DISCUSIÓN SOBRE LOS RESULTADOS ENTRE *CABARET CARACOL* Y *LA BARRACA DEL ZURDO*

7. DISCUSIÓN SOBRE LOS RESULTADOS ENTRE *CABARET CARACOL* Y *LA BARRACA DEL ZURDO*

Durante el presente capítulo, expondremos el debate comparativo y evolutivo entre las dos creaciones objeto de nuestro estudio, que dará como resultado el planteamiento de las conclusiones.

7.1. Resultados del proceso de creación

Emilio Goyanes entiende el teatro como un espejo deformante de la sociedad, que revela de forma poética una realidad contundente sobre la escena, en la que el espectador se vea reflejado y le ayude a desarrollar una mente crítica hacia el mundo en el que vive. El arte relata las inquietudes y deseos del ser humano dentro de un contexto político y social. Si identificamos, pues, el arte con la Historia, éste nos brinda el conocimiento necesario para reflexionar sobre el papel que ejercemos en nuestra propia vida.

Partiendo de esta premisa, el director formula su práctica escénica desde la narración de acontecimientos históricos, a través de las vivencias del individuo, para trasladar al público el entendimiento de sí mismo y de su posición en la Historia. Dados los antecedentes familiares de Goyanes, hemos de resaltar su querencia por situar la acción en el entorno de conflictos bélicos. La Guerra Civil Española en *Cabaret Caracol*, y ésta misma unida a la Segunda Guerra Mundial en *La Barraca del Zurdo*, sirven como telón de fondo para hablar de las desigualdades, las injusticias, las libertades, el abuso de poder, la crítica a las instituciones y el desajuste en el diálogo entre el pueblo y la clase gobernante. Su situación personal y profesional, fruto de su entorno político y social, es el motor que pone en marcha su producción.

La consolidación y reconocimiento de Laví e Bel, llevaron a Emilio en el 2000, a poner en pie un espectáculo que le llevaba rondando hacía once años. La idea surge como consecuencia de la tarea pendiente que el creador dice tener con sus antepasados:

Cuando uno rebusca en nuestro pasado más reciente, se da cuenta inmediatamente de hasta qué punto, nuestra “modélica” transición política no fue otra cosa que un gran pildorazo amnésico. Quizás necesario: Olvidar para seguir. Aún hoy, nos sigue pasando factura. Durante 40 años nos habían sometido a una cuidadosa labor de disolución de la historia. En el 75, muerto Franquito el golpista, se trataba de no remover, de no denunciar a los torturadores y criminales de guerra todavía entonces en activo, de no recordar, de no descubrir todo lo que la dictadura había fulminado con su política de tierra quemada. Como teatrero y sobre todo como persona siempre tuve una especial curiosidad por este periodo, no curiosidad histórica, sino vital, sanguínea. Siempre me he sentido hijo de los perdedores de aquella locura, que siempre hemos llamado Guerra Civil, y que no fue otra cosa que una guerra entre el ejército y el pueblo, entre la sinrazón militar y la ilusión de la gente por construir una sociedad nueva. Nadie ganó aquella guerra. Tenía una tarea pendiente con nuestros abuelos y la sigo teniendo, creo que todos la tenemos. Esa tarea es la de recuperar en la medida de nuestras posibilidades la memoria del momento más vigoroso de nuestra historia, de reconocer la energía creativa de nuestros antepasados.

(Goyanes, 2011, pp. 50-51)

Diez años después, el germen que da vida a *La Barraca del Zurdo* sigue siendo el mismo asunto pendiente, sumado al panorama que dibujan los recortes sociales y la falta de identidad política.

Ambas obras se plantean como desarrollo de la historia de un grupo de personas, que la platea pueda seguir y con la que se sienta identificada. También en las dos, se

parte de un proceso de ficción mezclado con la realidad. Se trata de adornar el proyecto con un supuesto bien documentado y contextualizado en un entorno histórico, que imprime veracidad al relato. Esta práctica forma parte de la teoría del iceberg, en la que la pequeña parte que vemos está sustentada por una gran cantidad de información, que no se muestra en escena, pero que constituye todo el universo dramático. Así explica el autor, la ocurrencia del comienzo, que le valió tanto en *Cabaret Caracol* como en *La Barraca del Zurdo* para la creación de la fantasía en el relato escrito en relación a la primera obra citada:

Un año antes de iniciar los ensayos empecé a trabajar en una especie de estafa, me explico. Había visto hacía poco un reportaje en la 2, sobre un artista que decía haber encontrado en un almacén abandonado, la obra completa de un escultor de los años 20, un vanguardista desconocido. La presentó en una exposición, incluyendo la biografía del artista e incluso un reportaje con imágenes que había rebuscado en las filmotecas. Creo que era húngaro. Pensé entonces que podía crear algo parecido y empecé a trabajar en ello en secreto. Muy pocos lo sabían. (Goyanes, 2011, p. 51)

Con esto, Emilio no pretende contar la Historia, lo acontecido, sino contar lo que en la Historia podría ocurrir, pues la diferencia entre el historiador y el poeta es:

...que uno narra lo sucedido y el otro cosas tales que podrían suceder. Por lo cual precisamente la poesía es más filosófica y seria que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, la historia lo particular. Lo universal consiste en plantearse a qué clase de hombre corresponde decir o realizar tales o cuales cosas en virtud de lo verosímil o lo necesario, un objetivo al que aspira la poesía a pesar de poner nombres propios a sus personajes. Lo particular, en cambio, está en contar qué hizo Alcibíades o qué le pasó. Pues bien, en el caso de la comedia, esto está ya claro. Pues los poetas componen el argumento a través de las mentadas acciones

verosímiles y luego ya asignan a sus personajes los primeros nombres que se les ocurren. (Aristóteles, 2002, p. 53)

El punto de partida en sendos casos no es el texto, sino un detallado relato del recorrido de la historia, una gran cantidad de ideas para números, una profunda elaboración de la biografía de los personajes y un objetivo claro hacia donde el director lleva a todos su equipo: hacer sentir la pérdida de lo que la guerra fulminó y homenajear la labor artística de nuestros antepasados. Con esto, Goyanes pone en marcha la actividad creadora de sus colaboradores. El guión se va perfilando durante el periodo de ensayos, que tiene una duración aproximada de cuatro meses.

El método de trabajo, siempre concebido como creación colectiva, pasa por etapas de improvisaciones y documentación, de montaje de escenas y composición de canciones, y de fijación de textos y acciones. La construcción de personajes se aleja de lo psicológico, para asentar su base en la expresión corporal y dar relevancia a la biomecánica. El elenco está formado por actores que Emilio ya conoce, pues es importante que reconozcan su modo de trabajar y respondan al mismo lenguaje.

La propuesta escénica inicial, se basa en el diálogo de todos los componentes teatrales a disposición de la evolución del actor, como principal elemento de la acción; en el empleo del lenguaje del cabaret y la música en directo.

7.2. Resultados del análisis del contenido

El argumento de *Cabaret Caracol* versa sobre un grupo de artistas que lucha por seguir desarrollando su profesión bajo las bombas en una ciudad sitiada, posicionándose del lado anarquista. Emprenden su propia contienda contra el fascismo desde su oficio. De igual modo, *La Barraca del Zurdo* cuenta la historia de una familia de cómicos que resiste las embestidas del siglo XX, lidiando para mantener viva su actividad artística. Lo hacen a través de un combate activo, que les lleva a actuar en el frente y a huir de la dictadura y la Segunda Guerra Mundial. Los espectáculos son un homenaje a la

vitalidad y labor cultural de nuestros antepasados. Las dos obras hablan del teatro y su función de crítica social. Expresan la necesidad de valorar el arte y la cultura como herramientas de concienciación política, de comprensión del ser humano y como elementos desarrolladores de criterio. En definitiva, como fuentes de conocimiento que nos harán libres.

Coinciden en el tema principal, que es recurrente en la producción de Goyanes, siendo tratado desde sus comienzos. Realizan un ejercicio de memoria histórica a través del recorrido del individuo, que abre un debate desde donde reconciliarnos con nuestra propia Historia.

La recuperación del recuerdo permite reconocer en nuestro pasado más reciente, la marca que nos ha identificado desde el siglo más convulso: el siglo XIX. España se ha movido entre guerras civiles, debido a los extremos y el radicalismo que se producen por la pasión de un analfabetismo más grande de lo que cabe esperar. Siempre ha habido una respuesta violenta para las confrontaciones entre modernistas y reaccionarios.

Ambos proyectos reflexionan sobre la sinrazón de la pasión y sobre el abuso y manipulación que el poder realiza hacia el más débil. Se exponen valores ideológicos como la diplomacia, las libertades, la igualdad y el respeto hacia uno mismo. Este respeto se ve materializado en el compromiso cultural que adquieren los protagonistas en una época de situaciones adversas. Es un compromiso social, pero también político de protesta y personal de defensa de un modo de vida. Tanto un espectáculo como el otro, son un reflejo de la sociedad actual, en el que el espectador se ve identificado.

En la transición se trataba de mantener adormecida la memoria histórica y fue durante la democracia, que la gente empezó a darse cuenta de la falta de una memoria colectiva, además de la historia oficial manipulada. Desde 1996 hasta 2004, el PP no fue partidario de rememorar los asuntos de la Guerra Civil y la dictadura. La legislatura posterior del PSOE sí demostró una mayor preocupación sobre el conflicto “dando voz

a las peticiones de las familias de las víctimas del franquismo, quitando estatuas de Franco, aumentando el sueldo a los “niños de la guerra” y otras iniciativas por el estilo” (Fox, 2006, p. 550). Por la lucha de sacar a la luz los acontecimientos de la historia, es que Goyanes se decanta por realizar en su teatro una reflexión sobre las consecuencias de los sucesos del siglo XX, igual que lo hicieron propuestas tan significativas como *Carta de amor (Como un suplicio chino)* de Fernando Arrabal en 1999; *Ay, Carmela* estrenada en 1987 por José Luis Gómez; o *Las bicicletas son para el verano* llevada a escena por José Carlos Plaza en 1982, en las que quedó patente que la memoria sigue viva.

Es destacable señalar el asunto metateatral como hilo conductor que atraviesa las obras, construyendo dos líneas de acción que se suceden la una a la otra. Por un lado, tenemos la representación que los personajes quieren interpretar; y por otro, lo que les sucede mientras lo intentan. Teatro dentro del teatro, que reflexiona sobre el estado de la situación y elabora una metáfora de la vida como escenario.

Por otra parte, *Cabaret Caracol* y *La Barraca del Zurdo* se valen del uso de diversas referencias y motivos de intertextualidad para evocar la presencia de una ausencia que el público reconoce y crear así, imágenes más sugerentes de las que se muestran en las tablas, dotando a la escena de un sentido con mayor contundencia real. La estrategia de comunicación que supone el método de trabajo del falso documental, hizo que el patio de butacas creyera en el hallazgo de la deteriorada cinta del Cabaret anarquista, y en la existencia de la familia Buenaventura, dando mayor relevancia a lo que las historias quieren contar.

Llegados a este punto en el que ya han sido analizadas las implicaciones metateatrales e intertextuales en los textos dramáticos, que en la presente investigación estudiamos, resulta importante resaltar la estrecha vinculación existente entre ambas aplicaciones, como elementos imprescindibles para la proyección social de las propuestas escénicas. La estructura del drama dentro del drama, la idea de desempeñar un papel dentro de otro, las referencias literarias, las alusiones a la vida real y la

autorreferencia, crean una autoconciencia teatral que produce reacciones en el público. El director emplea ciertas técnicas autorreflexivas relacionadas con los temas de la obra, que dialogan sobre la esencia del teatro y los problemas de la condición humana, para lograr ciertos efectos específicos. Estas técnicas subrayan la tensión entre la ilusión y la realidad y, el espectador contempla el nexo entre vida y arte, adquiriendo una doble perspectiva: la de su propia identidad y la de lo que ocurre en escena. En este sentido podemos incluir en el proceso de creación del teatro reflexivo, la noción de la intertextualidad. Cuando el patio de butacas reconoce un texto dentro de otro, se crea una distancia estética que plantea el debate sobre la existencia de ese texto en la Historia, relacionando sus distintos significados empleados. “Así se interroga la autoridad misma de la literatura y el subyacente papel del público en el proceso de la co-creación y apreciación del teatro” (Larson, 1992, p. 1018).

Para las dos propuestas, el director cuenta con músicos en directo que forman parte de la trama, y con cuatro actores que interpretan una gran cantidad de personajes vivos y muertos. Las canciones permiten acercarse a las inquietudes de los personajes. Introducen las cuestiones planteadas durante la función y, en algunas ocasiones desarrollan la acción, y en otras, desempeñan una labor descriptiva de la situación o resumen el argumento. Las letras se vuelven imprescindibles para la comprensión del sentido dramático, pues forman parte de uno de los principales lenguajes utilizados.

7.3. Resultados del análisis formal

Emilio Goyanes mantiene en *La Barraca del Zurdo* la misma estructura externa que empleó en *Cabaret Caracol*, con algunas diferencias. Igual es la división en tres partes: presentación del *show*, desarrollo y despedida. En ambas se efectúa un homenaje al recuerdo, y vida y muerte se dan la mano. Así mismo, existen dos espacios temporales en los que se lleva a cabo la función: el presente de los actores y el pasado de los personajes muertos que encarnan. La diferencia es que, *La Barraca del Zurdo* construye una estructura cíclica. Es un viaje de ida y vuelta, en el que se tiene la sensación de que todo empieza de nuevo. Sin embargo, en *Cabaret Caracol* se cierra un

ciclo. Ambos espectáculos, presentan una ruptura en su continuidad temporal. Podemos apuntar la estructura de tiempo lineal no vectorial de *Cabaret Caracol*, que contiene anticipaciones de futuro (*flashforward*), frente a la composición de saltos en el tiempo en forma de *flashback* de *La Barraca del Zurdo*, que atiende a la construcción de un tiempo no vectorial.

El concepto escenográfico está ligado al espacial y al lumínico. La escenografía se caracteriza por su funcionalidad y versatilidad. Pocos materiales activos con la máxima expresividad, que progresan con el drama. Los diversos aparatos escénicos no aportan soluciones fijas, sino sugeridas que sirven a la idea escénica adoptando formas figurativas. La incidencia de la iluminación en estos elementos y la evolución del actuante y la acción, construyen los espacios. De esta manera, el director dispone en su propuesta del 2000, de una estructura de varios niveles, que simboliza los distintos espacios dramáticos, a través del uso que de ella hacen los intérpretes. En 2010, Emilio utiliza unos dispositivos móviles que avanzan con la trama y crean los sitios de acción.

La iluminación define objetos, lugares y personajes, en su alternancia de luces y sombras. Todo en función del trabajo del actor; al igual que el empleo de la música, que proporciona una atmósfera emocional que ilumina su gesto e interpretación.

La composición musical, el juego actoral y los elementos verbales se integran en el universo dramático. En los dos espectáculos, la melodía instaura un *leitmotiv*, que causa en el público un efecto de repetición y familiarización.

Resulta reseñable el principal empleo de los componentes que forman el lenguaje del cabaret: la música en directo, el *clown*, la crítica política-social y el humor. *La Barraca del Zurdo* tiene mayor impronta musical, dado que en su mayoría, la historia se cuenta a través del lenguaje musical, y casi todas las canciones son portadoras de la acción que hace avanzar la trama. *Cabaret Caracol*, teniendo la mitad, en su mayor parte no describen la situación, sino que son números en sí mismos que introducen la estructura temática y, sólo son evoluciones dramáticas a partir del segundo

bloque del desarrollo. El humor realiza una efectiva crítica social, pues siempre deja en el inconsciente algo por descifrar, y provoca en el espectador un reconocimiento en la torpeza del payaso, que le hace reflexionar sobre su propia comprensión del mundo en el que vive. *Cabaret Caracol* hace mayor uso de situaciones cómicas que están presentes para mostrar el lado cruel de la realidad. Es humor de fondo punzante. Aunque *La Barraca del Zurdo* se vale de este lenguaje, la dosis es menor y la expresión es más realista. Es lo que dice ser y muestra la realidad sin filtros. En este sentido, también podemos hablar del subtexto, que en la primera obra contiene una agresividad implícita, que se confronta con la dureza explícita de la segunda.

El lenguaje gestual resulta imprescindible en ambas, pues crea espacios y escenas. El lenguaje fotográfico se lleva a cabo mediante la proyección de imágenes y a través de las posiciones fijas del cuerpo de los actores. Goyanes da un paso más en la renovación de la mezcla de dispositivos escénicos, incluyendo en el 2010 una proyección de video. Tanto las fotografías de una y otra obra, como el vídeo de la última, proporcionan al público un aporte histórico. Esta práctica audiovisual es consecuencia del intercambio lingüístico entre los medios del cuerpo y las artes de la imagen, iniciado en el siglo XXI. Sánchez y Naverán (2008) para explicar este fenómeno, destacan además de la digitalización de la cultura,

La preocupación por la identidad corporal del ser humano, por los límites físicos de su humanidad, por la interacción entre lo psíquico y lo físico y la naturalización de las percepciones y experiencias disociadas pueden explicar en parte la atención prestada a estos intercambios. (p. 7)

El propio director, reflexiona sobre el lenguaje que ha creado desde *Cabaret Caracol* y ha consolidado en *La Barraca*:

Tengo un amigo en Madrid que dice que durante estos últimos veinte años lo que hemos creado ha sido una especie de mitología del cabaret. Realmente hablamos de *Cabaret Caracol* y, en otros espectáculos hemos

creado como un cuerpo de números, de historias, de personajes que, a pesar de que no existieron, podrían haber existido. Digamos, tienen visos de verosimilitud. Y hemos ido creando como un cuerpo narrativo, como un universo estético en torno a lo que pudo haber sido. Y *La Barraca del Zurdo* era seguir avanzando en ese sentido. (...). Quería contar una historia y contar una historia de noventa años, pues era todo un reto. La historia de esta familia a lo largo del tiempo y hacer que los vivos y los muertos se juntaran en el escenario. Digamos, poner el lenguaje teatral a fuego, ponerlo en peligro. Retar al lenguaje teatral. ¿Para qué sirve? Pues sirve para esto: para viajar en el tiempo, para pasar por muchos paisajes. Esta cosa de la unidad de espacio, tiempo y acción, yo nunca...no vivo con ella. Se me queda pequeña. (Goyanes [comunicación personal, mayo 11. 2015])

7.4. Resultados del análisis de la puesta en escena

La distribución de estructuras versátiles por el espacio que dejan sitio al escenario vacío, en combinación con el tratamiento de la iluminación y el gesto como creadores de atmósferas y lugares, unido al concepto del actor como elemento principal de la acción, resulta de la influencia de los grupos vanguardistas que descubren a nuestro director en la España de la democracia, la evolución del arte ocurrida en Europa y América en los años sesenta. Esta renovación cuestiona la hegemonía de la palabra sobre la escena, cobrando mayor importancia las manifestaciones visuales y el lenguaje del cuerpo.

Goyanes rompe con las premisas de puesta en escena del teatro tradicional. Elimina la cuarta pared para hacer partícipe al patio de butacas. No parte del texto, sino de la acción y la expresión corporal. En sus producciones trabaja desde la creación colectiva y la investigación teatral, para encontrar nuevas vías de expresión, donde los actores son el principal componente de la idea dramática. Trabaja la espontaneidad del intérprete y construye escenas a partir de la organicidad de la improvisación, en largos

periodos de ensayos y entrenamientos. Emilio guía a su equipo en su actividad productiva hacia un camino común, poniendo a prueba su imaginación como creadores activos. Es un creador artístico que da coherencia al conjunto escénico. Este concepto de la figura del director como destilador de los dispositivos que conforman la puesta en escena, surge como consecuencia de la evolución del teatro moderno, tal y como expresa Grande Rosales (1997):

La emergencia de la figura del director se ha considerado como síntoma de un desplazamiento genérico que atiende a la nueva fisonomía espectacular del drama (...). Sólo a partir de una nueva generación de directores, que acusan el desplazamiento de la vertiente literaria de lo teatral a sus propiedades escénicas específicas, se produce un cambio trascendental (...) ahora se admite una equivalencia entre todos los elementos que componen el entramado dramático al servicio de la visión del director. (pp. 199-205)

La mayor diferencia en la puesta en presencia de las diversas prácticas escénicas entre *Cabaret Caracol* y *La Barraca del Zurdo*, se refleja en la dureza y realismo de su expresión en el segundo caso. Sin embargo, la primera es más amable en la forma, que no en el fondo. Hablan de lo mismo, pero la manera de tratarlo y exponerlo al público es distinta, lo que hace de *La Barraca* una propuesta más adulta. Ésta es más áspera a la hora de abordar ciertos asuntos como el exilio y, ampliarlo a lo largo de la obra.

Si bien, *Cabaret Caracol* es una sátira antifascista que realiza una crítica social, también crea una sociedad idealizada y utópica en la que el público pueda resguardarse. En cambio, *La Barraca del Zurdo* propone la alerta continua, la batalla por la subsistencia y la lucha política para mantener el rumbo, de principio a fin. Goyanes pone en pie el último espectáculo como resultado de la nueva ubicación de su posición profesional. Con él, lanza un grito de esperanza para tomar fuerza y continuar reinventándose, para hablar de “aguantar, de resistir, de la idea de que nadie nos va a

sacar de esto de ninguna manera (...). Nadie nos va a echar de nuestra casa” (Goyanes 2011, p. 97).

En las siguientes páginas mostraremos los cuadros comparativos que sintetizan y clarifican los conceptos expuestos sobre los cuatro niveles de resultados:

RESULTADOS DEL PROCESO DE CREACIÓN		
	<i>CABARET CARACOL</i>	<i>LA BARRACA DEL ZURDO</i>
CONCEPTO TEATRAL DE GOYANES	<ul style="list-style-type: none"> - Teatro como espejo deformante de la sociedad - Muestra una realidad en la que es espectador se ve reflejado - Desarrolla una mente crítica 	
PROPUESTA NARRATIVA DEL DIRECTOR	<ul style="list-style-type: none"> - Historia de un grupo de artistas supervivientes - Hacer sentir la pérdida - Homenajear la labor cultural de nuestros antepasados - Nos traslada al pasado para ver con otra mirada nuestro presente 	
PROCESO DE FICCIÓN	<ul style="list-style-type: none"> - Estrategia de comunicación - Historia de ficción contextualizada históricamente - Refuerza la verosimilitud del relato - Elabora en el público un proceso de identificación con el espectáculo 	
MÉTODO DE TRABAJO	<ul style="list-style-type: none"> - Punto de partida de la creación no textual - Elaboración detallada de los personajes y la historia - Construcción no psicológica de personajes - Teoría del iceberg - Entrenamiento del actor (biomecánica) - Grupo consolidado de actores - Improvisaciones - El guión es el resultado del proceso de búsqueda e investigación - Teatro de creación - Libertad creativa del equipo artístico - Director como unificador de conceptos 	

RESULTADOS DEL ANÁLISIS DEL CONTENIDO		
	<i>CABARET CARACOL</i>	<i>LA BARRACA DEL ZURDO</i>
ARGUMENTO	<ul style="list-style-type: none"> - Alrededor de la Guerra Civil y sus consecuencias - Grupo de artistas supervivientes - Lucha por mantener vivo su oficio 	
		Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias
ESTRUCTURA TEMÁTICA	<ul style="list-style-type: none"> - Recuperación memoria histórica - Metateatro - Compromiso artístico y político 	
	Utopía	<ul style="list-style-type: none"> - Exilio - Resistencia
VALORES IDEOLÓGICOS	<ul style="list-style-type: none"> - Reflexión sobre el abuso y manipulación del poder - Denuncia crímenes contra la humanidad - Propone transformar la sociedad - Dialoga sobre los problemas de la condición humana - Proclama la libertad del individuo sobre sí mismo - Lucha contra el conformismo 	
SIGNIFICADO	<ul style="list-style-type: none"> - Elabora una metáfora de la vida como teatro - Homenaje a nuestros antepasados - Habla de la función social y política del teatro 	
	Sátira política	Reflexiona sobre las fronteras
REFERENCIAS E INTERTEXTUALIDAD	<ul style="list-style-type: none"> - Evocan la presencia de una ausencia que el espectador reconoce - Crean una distancia estética que plantea el debate sobre la existencia de un texto en la Historia 	
PERSONAJES	<ul style="list-style-type: none"> - Personajes que se interpretan a sí mismos - Personajes que interpretan a otros personajes - Interrelación entre personajes vivos y muertos - Los actores participan del espectáculo - Los músicos son personajes de la trama 	
		Desdoblamiento de personajes
CANCIONES	<ul style="list-style-type: none"> - Las letras sitúan al espectador en la acción - Exponen los temas del espectáculo - Función narrativa de la situación 	

RESULTADOS DEL ANÁLISIS FORMAL		
	CABARET CARACOL	LA BARRACA DEL ZURDO
ESTRUCTURA EXTERNA	<ul style="list-style-type: none"> - Tres partes: presentación, desarrollo y despedida - Teatro dentro del teatro - Construcción de dos espacios generales: presente y pasado 	
	<ul style="list-style-type: none"> - División por escenas - Estructura cerrada - Tiempo lineal no vectorial (<i>flashforward</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> - División por cuadros que contienen escenas - Estructura cíclica - Tiempo no vectorial (<i>flashback</i>)
MOTIVOS	Utilización del mismo grupo de motivos: de conflicto, obsesivo, dinámico, estático, de demora, de anticipación.	
		Motivo de encuadramiento
ESPACIO ESCÉNICO	<ul style="list-style-type: none"> - Sobre él se construyen los distintos espacios dramáticos - Contienen espacio del presente y espacio del pasado - Se tienen en cuenta los espacios de los músicos y los espacios de extra-escena: patio de butacas y cabina técnica 	
ESCENOGRAFÍA	<ul style="list-style-type: none"> - Creadora de espacios escénicos - Funcionalidad y versatilidad - Elementos que progresan con el drama 	
	<ul style="list-style-type: none"> - Varios niveles 	<ul style="list-style-type: none"> - Dispositivos móviles que avanzan con la trama - Iluminación independiente
ILUMINACIÓN	<ul style="list-style-type: none"> - Define objetos, lugares y personajes - Construye espacios dramáticos - Crea diferentes ambientes y atmósferas 	
MÚSICA	<ul style="list-style-type: none"> - Los números musicales describen situaciones e introducen los temas - Recrea atmósferas emocionales - Se integra en el universo dramático 	

	<ul style="list-style-type: none"> - Apoya acciones - Música en directo - Instaure estructura de <i>leitmotiv</i> 	
	<ul style="list-style-type: none"> - En su mayoría son números en sí mismos 	<ul style="list-style-type: none"> - Los números musicales constituyen las evoluciones dramáticas - Mayor impronta musical - Música grabada y efectos sonoros
LENGUAJE DRAMÁTICO	<ul style="list-style-type: none"> - Lenguaje de cabaret: musical, <i>clown</i>, humor y crítica política y social - Uso de varios lenguajes: gestual, textual, intertextual y fotográfico 	
	<ul style="list-style-type: none"> - Mayor empleo de sátira política 	<ul style="list-style-type: none"> - Menor dosis de humor - Lenguaje audiovisual - Lenguaje de corte realista

RESULTADOS DE LA PUESTA EN ESCENA	
<i>CABARET CARACOL</i>	<i>LA BARRACA DEL ZURDO</i>
<ul style="list-style-type: none"> - El actor como principal elemento de la acción - Director como creador, como destilador de los elementos puestos en juego y unificador del orden y sentido de la escritura escénica - Ruptura de la cuarta pared - Utilización del espacio vacío - Distribución de estructuras versátiles para la dramaturgia - Importancia de manifestaciones visuales y empleo del lenguaje corporal, frente a la hegemonía del texto - Fondo cruel y crítico - Ruptura de las unidades tradicionales de tiempo, lugar y acción - Todos los componentes de la representación apoyan el proyecto dramático con creaciones de atmósferas y espacios - Ausencia de maquillaje - Uso de <i>atrezzo</i> y complementos de vestuario para la identificación de personajes 	
<ul style="list-style-type: none"> - Forma amable - Agresividad implícita - Alimenta utopías - Vestuario base realista - Cambios de vestuario para la distinción de interpretaciones 	<ul style="list-style-type: none"> - Forma áspera y adulta - Agresividad explícita - Refuerza la lucha y la resistencia - Expresión de corte realista - Vestuario base conceptual y único

Análisis comparativo y evolutivo del teatro de Emilio Goyanes: compromiso político y social a través del lenguaje de cabaret en *Cabaret Caracol* (2000) y *La Barraca del Zurdo* (2010).

CAPÍTULO VIII: CONCLUSIONES

8. CONCLUSIONES

A partir del material analizado a lo largo de la investigación, se ha llegado a una conclusión principal que valida la hipótesis planteada al comienzo y derivadas de esta primera, se llegó a cuatro conclusiones colaterales que ratifican la general. A continuación pasamos a exponer la principal y las colaterales:

1. *Cabaret Caracol* y *La Barraca del Zurdo* son dos proyectos clave de referencia dentro del recorrido de la compañía por su nivel de compromiso social y político, conseguido a través del cabaret.

La provocativa agresividad de las obras opera en un plano político y social desde los deseos de una sociedad en guerra y una cultura mutilada por la represión. Implícitamente en el primer caso con ironía impregnada de fantasía, humor y sátira; explícitamente en el segundo, desde una propuesta adulta, sensible y realista y, siempre desde el espejo deformante del lenguaje del cabaret.

Con ello, Emilio Goyanes hace conscientes sus pronunciamientos sobre la política de tierra quemada y la labor de disolución de la memoria que nos anestesió tras la dictadura de Franco, olvidar para seguir. Goyanes sintetiza una inquietud fundamental de su teatro: el desajuste, la falta de sintonía entre el mundo y la justicia, la relación entre el continuo peligro físico existente en nuestro pasado y el peligro mental que corremos en el presente.

Esto se deduce de la temática de la memoria histórica, que realiza una denuncia política de una determinada realidad social que conecta con el tiempo presente de crisis de identidad en todos los aspectos de la vida, asunto tratado en el análisis del proceso de creación de las obras. En *La Barraca del Zurdo*, este asunto es representado de un modo más duro en su forma que en *Cabaret Caracol*, pero en ninguno de los casos resulta amable en el fondo. En cuanto al estudio de la trayectoria de Laví e Bel, se ha podido

observar que el tema central es recurrente en muchas de sus producciones y, es en ambos espectáculos donde se alcanza la madurez estética y técnica, que el lenguaje del cabaret permite a la hora de abordar las cuestiones sociales y políticas que rondan las propuestas artísticas del director. En el estudio del lenguaje dramático, vimos que el cabaret nació como espectáculo político y contestatario por el recrudecimiento de las guerras, por lo que dicha vía de comunicación resulta propia para la denuncia social que realizan las obras.

1.1. En *La Barraca del Zurdo* se ve consolidado el lenguaje cabaretero y el sentido social y político, que sirvieron como precedentes en *Cabaret Caracol* para definir a Laví e Bel como teatro de cabaret. A su vez, se ve confirmado el trabajo realizado con los actores desde una fuerte cultura de grupo.

Con diez años de diferencia, observamos cómo en *La Barraca del Zurdo* se repite la misma estrategia teatral que la compañía comenzó a explorar en *Cabaret Caracol*, reafirmando así los códigos de comunicación que le ha valido para ejercitar un teatro político. La vía primordial es el lenguaje dramático gestado a partir de la mezcla de varios medios de expresión como la música, el gesto, el texto, las referencias a otros trabajos, la intertextualidad, la fotografía o el audiovisual. Todos estos elementos unidos y planteados desde la perspectiva de los recursos cabareteros dan como resultado un lenguaje propio de cabaret, que tiene como principal conector la música en *La Barraca del Zurdo*, y la sátira en *Cabaret Caracol*. Estas características son las que le han servido a la compañía como mejor forma de expresión y les han llevado al reconocimiento con posteriores obras: *Cabaret Nómada*, *Petit Cabaret*, *Cabaret Líquido* y *Cabaret Popescu*.

Como ya vimos en el transcurso del estudio, todos los colaboradores participan activamente en la creación y su director desarrolla una labor orientadora, dentro de un espectáculo que no parte del texto, sino de una idea que toma forma durante los ensayos y, donde el actor funciona como eje, por ser elemento portador de la acción. Este método de trabajo empleado por Goyanes y basado en una conciencia de teatro de

creación colectiva, donde se construye más de lo que se cuenta, es el esquema que ha repetido desde el 2000 y el que le ha llevado a descubrir nuevos caminos de investigación que culminan en un espectáculo que supone una progresión y consolidación de los hallazgos encontrados en su precedente.

1.2. *Cabaret Caracol* y *La Barraca del Zurdo* dan cuenta de un lenguaje superviviente a lo atroz con la crispada situación política como telón de fondo, descubriendo algo de nuestro pasado que se vincula profundamente con nuestro presente y, el proceso de creación basado en una ficción imprime fuerza al discurso, lo que conecta plenamente al espectador con las pequeñas historias que se perdieron en las guerras del pasado siglo.

Esta conclusión se deduce del material analizado del proceso de creación y la estructura temática, donde podemos ver que los espectáculos nacen sumergidos en un entorno histórico que conecta con las cuestiones tratadas en las obras. Asuntos universales que se adaptan a nuestro tiempo, como la búsqueda de identidad, la libertad, la defensa de los derechos humanos, la injusticia social, los excluidos y perseguidos, la gestión política, la represión y la percepción de cambio social-político. Las terribles masacres sucedidas a lo largo de nuestra Historia, resultan indescritibles por su grado de horror, pero sí son representables en el arte, documentos históricos y culturales que quedan patentes para no olvidar el origen de los conflictos que tomamos como punto de partida para nuestra democracia.

1.3. La relación que Goyanes establece entre teatro y política constituye uno de los aspectos más ricos de la dimensión social del teatro. Por lo que podemos catalogar su producción como teatro político.

Es bien sabido que el compromiso del teatro político consiste en ser espejo de su tiempo y de las fuerzas que lo configuran. A la altura del siglo XX, época de las alianzas sociales, de la revolución rusa, de las luchas de liberación de trabajadores, campesinos e ilotas de Europa, África y Asia, no tiene más remedio que ser proletario.

El teatro político confirma el hecho de que actualmente no puede concebirse un teatro popular y mucho menos una comunidad popular que comprenda desde el barón de la industria hasta el camarada, que el verdadero teatro popular sólo puede justificar su existencia como un teatro de la conciencia de clase de una de las partes del pueblo, del proletario. (Piscator, 1999, pp. 252-253). Esta idea de Piscator sobre teatro popular es la que desarrolla Goyanes en su producción en relación con su propio lenguaje dramático, pues según declaraciones suyas:

Hace un tiempo se me ocurrió una especie de categoría que sería teatro popular de vanguardia, porque realmente el teatro popular siempre ha sido de vanguardia. Lo que hoy entendemos como vanguardia. De hecho las vanguardias de principios del siglo XX: Meyerhold, todos los rusos, Brecht... toda esta gente se basaban en el teatro popular. Ellos estaban contra del naturalismo, en contra de Stanislavski. Aquello fue una enfermedad que todavía vive, que todavía persiste, pero realmente la raíz del oficio está en otro lado, está en el juego, está en la sal de la vida, está en los cambios de personajes, en el desparpajo, en la música, en el movimiento, en la vitalidad. No esta cosa de los actores con las manos en los bolsillos soltando frases muy profundas. Está en empatizar con el público y llevar la realidad más allá de lo que es. El *clown* es una exacerbación de la realidad. Los bufones son un espejo deformante, y eso es la tradición. Lo que pasa, que jugamos la tradición como nos da la gana. La leemos desde nosotros y hacemos nuestro propio cóctel y, eso es lo que le da un lenguaje, lo que le da un sentido único o le da un sello. (Goyanes [comunicación personal, mayo 11. 2015])

En los resultados del proceso de creación de ambos cabarets analizados, se aprecia la íntima relación con su tiempo y, observamos que Emilio utiliza el escenario como instrumento de expresión de la crítica social y de combate político para declarar la inconformidad del individuo. Transmite que todo el teatro es político, pues manifiesta una visión determinada del poder. Los espectáculos son el reflejo de su tiempo y están

vinculadas a una realidad social, que desarrolla en el público una visión crítica y reflexiva sobre la conducta humana. En el texto observamos que se toma partido de forma subjetiva en una lucha por la democracia y las libertades. Se proyecta sobre las tablas el más apasionado espíritu revolucionario que desata la furia hacia los poderes establecidos.

1.4. Los cabarets objeto de investigación en el presente trabajo son un homenaje a cuantos sufren y han sufrido a lo largo de la Historia por sus ideas, su forma de vivir, sus creencias religiosas, su origen o por su condición sexual.

Emilio Goyanes saca a la luz una parte olvidada de nuestra cultura: la situación de los artistas de cabaret en España durante la guerra. El director muestra todo lo que la dictadura fulminó en un intento por recuperar el recuerdo del momento más vigoroso de nuestra Historia y reconocer la fuerza, la ilusión y la energía creativa de nuestros antepasados. El cabaret resulta un lugar donde se tratan los temas que preocupan e interesan a la sociedad, sus miedos y esperanzas. La labor de los personajes nos ofrece un ejemplo de esperanza y resistencia en medio de la barbarie. Se trata de recuperar la memoria olvidada a nivel artístico del teatro de las variedades.

Análisis comparativo y evolutivo del teatro de Emilio Goyanes: compromiso político y social a través del lenguaje de cabaret en *Cabaret Caracol* (2000) y *La Barraca del Zurdo* (2010).

CAPÍTULO IX: FUENTES

9. FUENTES

Referencias

- Appia, A. (1999). Cómo reformar nuestra puesta en escena (1904). En J. A. Sánchez (Ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias* (pp. 55-64). Madrid: Akal.
- Aristóteles, (2002). *Poética*. Madrid: Istmo.
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Barba, E. y Grotowski, J. (1971). El nuevo testamento del teatro. En J. Grotowski, *Hacia un teatro pobre* (pp. 21-48). México: Siglo Veintiuno.
- Barranco, J. (2014, noviembre 2). Es posible que ya estemos en medio de una revolución. *Magazine. La vanguardia*, p.31.
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid: Colección Sociología.
- Beck, J. (1974). *El Living Theatre*. Madrid: Fundamentos.
- Berenguer, A. (2002). Las vanguardias en el teatro occidental contemporáneo. En S. Montesa (Dir.), *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental* (pp. 9-31). Málaga: Aedile.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Bravo García, F. (2010). Prólogo. En T. Kantor, *La clase muerta. Wielopole, Wielopole* (pp. 9-18). Barcelona: Alba.

Análisis comparativo y evolutivo del teatro de Emilio Goyanes: compromiso político y social a través del lenguaje de cabaret en *Cabaret Caracol* (2000) y *La Barraca del Zurdo* (2010).

Brecht, B. (1964). *Teatro completo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Brecht, B. (1977). *Diario de trabajo I. 1938-1941*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Brook, P. (1973). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

Brook, P. (1993). *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*.
Barcelona: Alba.

Buenaventura, E. (1978). Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC.
Teatro experimental de Cali. En F. Garzón Céspedes (Ed.), *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva* (pp. 313-117). La Habana: Casa de las Américas.

Cabal, F. (1996). Epílogo. En E. Centeno, *La escena española actual* (pp. 427-431).
Madrid: SGAE.

Calmet, H. (2008). *Escenografía. Escenotecnia. Iluminación* (3ª ed.). Buenos Aires: De la Flor.

Camacho Martínez, R. (2001). Enrique Brinkman: experiencias con *fluxus* y evolución posterior. En M. Bazán de Huertas (Coord.), *Simposio. Happening, fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX* (pp. 161-164). Mérida: Regional de Extremadura.

Carmona, R. (1996). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Centeno, E. (1996). *La escena española actual*. Madrid: SGAE.

Colmeiro, J. F. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Rubí (Barcelona): Anthropos.

- Contreras, E. (1974). El arte y la industria de la cultura. En V. Aguilera, J. M. Bonet, A. Cirici, E. Contreras, J. Corredor, M. García Viñó... C, Rodríguez Aguilera, *El arte en la sociedad contemporánea* (pp. 119-146). Valencia: Fernando Torres.
- Craig, E. G. (1999). El arte del teatro: el primer diálogo (1905). En J. A. Sánchez (Ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias* (pp. 83-95). Madrid: Akal.
- Cuesta, J. A. (2006). *Filosofía cínica y crítica ecosocial*. Barcelona: Serbal.
- Davis, J. M. (Productor), y Benigni, R. (Director). (1997). *La vida es Bella* [Película]. Italia : Cecchi Gori Group Tiger Cinematográfica y Melampo Cinematográfica.
- De las Heras, B. (2010). Lo visual como fuente de la Historia de Nuestro Tiempo. Carteles, fotografía y cine documental en el estudio de la Guerra Civil Española. En C. Navajas Zubeldía y D. Iturriaga Barco (Coords.), *Novísima. II Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo* (pp. 175-188). La Rioja: Universidad de La Rioja. Recuperado de:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3312512>
- De Miguel, R. (2005). La observación sistemática y participante como herramienta de análisis de los fenómenos comunicativos. En M. R. Berganza Conde y J. A. Ruiz San Román, *Investigar en comunicación. Guía práctica de modos y técnicas de investigación social en comunicación* (pp. 277-293). Madrid: McGraw-Hill.
- Del Río, O. y Velázquez, T. (2005). Planificación de la investigación en comunicación: fases del proceso. En M. R. Berganza Conde y J. A. Ruiz San Román, *Investigar en comunicación. Guía práctica de modos y técnicas de investigación social en comunicación* (pp. 43-76). Madrid: McGraw-Hill.

- Durand, R. (1978). Problemas del análisis estructural y semiótico de la forma teatral. En A. Helbo, U. Eco, J. Alter, S. Marcus, P. Campeanu, R. Durand,... P. Schaeffer, *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*. (pp. 121-128). Barcelona: Gustavo Gili.
- Duvignaud, J. (1970). *Espectáculo y sociedad. Del teatro griego al happening: función de lo imaginario en la sociedad*. Caracas: Tiempo Nuevo.
- Évole, Jordi. (2014, febrero 23). Operación Palace. *Salvados*. Recuperado de :
http://www.atresplayer.com/television/noticias/lasexta-noticias/especiales/temporada1/capitulo-1-operacin-palace_2014022100224.html
- Falcón Martínez, C., Fernández Galiano, E. y López Melero, R. (1997). *Diccionario de mitología clásica I*. Madrid: Alianza.
- Fernández, A., Barnechea, E. y Haro, J. (1997). *Historia del arte*. Barcelona: Vicens-Vives.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fox, M. (2006). El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI. En J. Romera Castillo (Ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (pp. 549-563). Madrid: Visor.
- Fusi, J. P. (1999). *Un siglo de España. La cultura*. Madrid: Marcial Pons.
- Galindo Arranz, F. (1999). La muerte de Ortega, en la prensa de Bilbao. *Latina de Comunicación Social 13*. Recuperado de:
<http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999c/141fermin.htm>

Gámez, L. A. (2006, junio 13). El cosmonauta fantasma. *El Correo*. Recuperado de:

<http://www.elcorreo.com/hemeroteca/el%20cosmonauta%20fantasma.html>

García Galera, M. C. y Berganza Conde, M. R. (2005). El método científico aplicado a la investigación en comunicación. En M. R. Berganza Conde y J. A. Ruiz San Román, *Investigar en comunicación. Guía práctica de modos y técnicas de investigación social en comunicación* (pp. 19-40). Madrid: McGraw-Hill.

García Gómez, F. (2011). El cineasta más importante de la historia. En R. Esparza y N. Parejo (Coords.), *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas* (pp. 191-200). Barcelona: Luces de Gálibo y Gorbs.

García Lorca, F. (1977). *Obras Completas* Tomo I. Madrid: Aguilar.

García Templado, J. (1992). *El teatro español actual*. Madrid: Anaya.

Gimferrer, P. (1980). Prólogo. En J. Brossa, *Antologia Poètica (1941-1978)* (pp. 7-14).

Barcelona: 62, “L’any 1938, a dinou anys, Brossa era un soldat del Front de Lleida. (...), però és aleshores que redacta el seu primer treball una mica extens, el relat, ahora, amb finalitat de crònica i d’apologia”. Traducción propia.

Gómez, Gómez, A. (2012). El modelo de televisión en Pedro Almodóvar. Cine vs. televisión. *Fonseca, Journal Of Communication*, 4(4), 61-81. Recuperado de

<http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/12048/12385>

Goyanes, E. (2002). Cabaret Caracol. Un cabaret anarquista en una ciudad sitiada. *Ade Teatro* 90, 196-198.

Goyanes, E. (2005). Cabaret Nómada, un cabaret viajero de Laví e Bel. *Ade Teatro* 105, 162-166.

Goyanes, E. (9 junio 2009). Comunicación personal.

Goyanes, E. (2011). *XX Aniversario de Laví e Bel*. (Documento no publicado). Material original cedido por el propio autor.

Goyanes, E. (10 octubre 2014). Comunicación personal. Entrevista vía mail.

Goyanes, E. (11 mayo 2015). Comunicación personal.

Goyanes, E. (s.f.). *Cabaret Caracol*. (Documento no publicado). Material original cedido por el propio autor sobre guión, notas de dirección y creación, y carta a los actores durante el proceso.

Goyanes, E. (s.f.). *La Barraca del Zurdo*. (Documento no publicado). Material original cedido por el propio autor sobre guión, creación de la historia y notas de la puesta en escena.

Gracia García, J. (2001). La estética del miedo. En J. Gracia García y M. A. Ruiz Carnicer, *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana* (pp. 17-37). Madrid: Síntesis.

Grande Rosales, M. A. (1994). *Proyección crítica de Bajtín: la articulación de una poética*. Granada: Universidad de Granada.

Grande Rosales, M. A. (1997). *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

Grande Rosales, M. A. (1998-2001). Hacia un teatro global. Cultura e identidad en el teatro contemporáneo. *Teatro. Estudios teatrales 13-14*, 185-197. Recuperado de: <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/4637>

Grotowski, J. (1971). Hacia un teatro pobre. En *Hacia un teatro pobre* (pp. 9-20). México: Siglo Veintiuno.

Análisis comparativo y evolutivo del teatro de Emilio Goyanes: compromiso político y social a través del lenguaje de cabaret en *Cabaret Caracol* (2000) y *La Barraca del Zurdo* (2010).

- Grotowski, J. (2005). De la compañía teatral al arte como vehículo. En T. Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* (pp. 183-212). Barcelona: Alba.
- Guereña, J. (2003). *La prostitución en la España contemporánea*. Madrid: Marcial Pons.
- Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994). *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Hemingway, E. (1983) *París era una fiesta*. Barcelona: Seix Barral.
- Historia*. (s.f.). Recuperado el 29 de abril de 2015, de <http://www.laviebel.com/historia.php>
- Hernández Esteve, V. (1988). Teoría y técnica del análisis fílmico. En J. Talens, J. Romera Castillo, A. Tordera y V. Hernández Esteve, *Elementos para una semiótica del texto artístico. Poesía, narrativa, teatro, cine* (4ª ed.). (pp. 203-227). Madrid: Cátedra.
- Hormigón, J. A. (2014, diciembre 12). La inversión pública en la cultura. *Ade Teatro*. Recuperado de la base de datos de Ade: <http://www.adeteatro.com/revista.php>
- Jara, J. y Mantovani, A. (2008). *El actor creativo. La actriz creativa* (2ª ed.). Bilbao: Artezblai.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica* Vol. II. Madrid: Fundamentos.
- La Barraca*. (s.f.). Recuperado el 20 de septiembre de 2014, de <http://laviebel.com/barraca/barracadelzurdo.html>

- Larson, C. (1992). El metateatro, la comedia y la crítica. Hacia una nueva interpretación. En A. Vilanova (Coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* Vol. II (pp. 1013-1020). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Levinson, B., De Niro, R. y Rosenthal, J. (Productores), y Levinson, B. (Director). (1998). *Cortina de humo* [Película]. Estados Unidos: New Line Cinema.
- López Mozo, J. (2006). Chequeo al teatro español. Perspectivas. En J. Romera Castillo (Ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (pp. 37-74). Madrid: Visor.
- Luengo López, J. (2013). Un telón entreabierto, introducción a nuevas miradas del cabaret desde la perspectiva del género. *Lectures du genre 11*, 3-12.
- Martínez Valderas, J. (2014). *Juan Ruesga: escenografía y espacio escénico. Del Teatro Independiente al teatro público andaluz (1970-1996)*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Granada.
- Meyerhold, V. (1972). *Textos teóricos* Vol. II. Madrid: Comunicación.
- Meyerhold, V. (1998). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos.
- Morales Lomas, F. (2014). Los monstruos de la razón. En *Teatro caníbal completo* Vol. I (pp. 123-210). Barcelona: Carena.
- Moreno, J. C. y Linares, C. (2002). *Iluminación* (3ª ed.). Ciudad Real: Ñaque.
- Moro, T. (1984). *Utopía*. Barcelona: Iberia.
- Muñoz Cáliz, B. (2006). La creación escénica de Jesús Campos en el panorama teatral de principios del siglo XXI. En J. Romera Castillo (Ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (pp. 701-719). Madrid: Visor.

Análisis comparativo y evolutivo del teatro de Emilio Goyanes: compromiso político y social a través del lenguaje de cabaret en *Cabaret Caracol* (2000) y *La Barraca del Zurdo* (2010).

Navarro, A. (s.f.). [Fotografía] [CD]. Material original de *La Barraca del Zurdo* cedido por Laví e Bel.

Nietzsche, F. (1975). *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza.

Nietzsche, F. (1979). *El anticristo*. Madrid: Alianza.

Oliva, C. (2004). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.

Oliva, C. y Torres Monreal, F. (2000). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

Organización de las Naciones Unidas (1948). *Declaración Universal de Derechos Humanos*, artículos 9 y 13.2. Recuperado de:
<http://www.un.org/es/documents/udhr/>

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

Pedraza, P. (2002). *La mujer pantera: Jaques Tourneur (1942)*. Barcelona: Octaedro.

Peñafiel, J. J. (Realizador). (s.f.). *Cabaret Caracol* [DVD]. (Documento no publicado). Granada: Ocho y Medio. Material original cedido por Laví e Bel.

Pérez Garzón, J. S. (2010). Entre la historia y las memorias: poderes y usos sociales en Juego. En J. S. Pérez Garzón y E. Manzano Moreno, *Memoria histórica. Debates científicos* (pp. 23-66). Madrid: CSIC.

Piris, J. (s.f.). *Reflexiones sobre el Clown*. (Documento no publicado). Material original cedido por el propio autor.

Análisis comparativo y evolutivo del teatro de Emilio Goyanes: compromiso político y social a través del lenguaje de cabaret en *Cabaret Caracol* (2000) y *La Barraca del Zurdo* (2010).

Piscator, E. (1999). Teatro comprometido. En J. A. Sánchez (Ed.), *La escena moderna*.

Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias (pp. 251-262).

Madrid: Akal.

Platón, (1988). *Diálogos IV República*. Madrid: Gredos.

Portal de Laví e Bel. Recuperado el 25 de octubre de 2008, de

<http://www.laviebel.com/index.php>

Prodisa. (s.f.). *La Barraca del Zurdo* [DVD]. Granada. Material original cedido por

Laví e Bel.

Pujol, A. (s.f.). (Documento no publicado). [Fotografía] [CD]. Material original de

Cabaret Caracol cedido por Laví e Bel.

Ramírez, J. A. (1994). *Picasso. El mirón y la duplicidad*. Madrid: Alianza.

Richards, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona:

Alba.

Rodríguez Merchán, E. (2002). Mecanismos de género: Reflexiones sobre el

documental y la ficción. En M. J. Rivera, A. Walzer y A. García Matilla (Coords.), *Educación para la comunicación. Televisión y multimedia* [CD].

Madrid: Corporación Multimedia.

Salvat, R. (1978). Prólogo. En A. Helbo, U. Eco, J. Alter, S. Marcus, P. Campeanu, R.

Durand,... P. Schaeffer, *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*. (pp. 7-20). Barcelona: Gustavo Gili.

Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

- Sánchez, J. A. (2006). Génesis y contexto de la creación escénica contemporánea en España. En *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002* (pp. 15-33). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez, J. A. y Naverán I. (2008). Cuerpo y cinematografía. *Cairón 11*, 7-11.
- Recuperado de la base de datos de Artea: <http://arte-a.org/node/84>
- Sánchez, J. A. (2009). Teatralidad y cultura visual. *Revista 0000*, 8-11. Reina Sofía.
- Madrid. Recuperado de la base de datos de Artea: <http://arte-a.org/node/366>
- Sanchis Sinisterra, J. (2009). *Ñaque; ¡Ay, Carmela!* Madrid: Cátedra.
- Sedeño, J. A. (2005). *Teatro Andaluz Contemporáneo: Una aproximación cualitativa a la práctica docente y profesional de la dirección escénica en Andalucía*. (Tesis no publicada). Universidad de Málaga, Departamento de Didáctica y Organización Escolar, Málaga.
- Sedeño, J. A. (2006). Notas sobre el teatro andaluz de creación, en J. A. Sánchez (Dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002* (pp. 285-318). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Soler, P. (1990). *La investigación motivacional en marketing y publicidad*. Bilbao: Deusto.
- Stanislavski, K. (2003). *La preparación del actor*. Madrid: Avispa.
- Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Tejerina Lobo, I. (2002). Literatura ética y estética. Lecturas solidarias y educación. En M. C. Hoyos Ragel, R. Gómez Gómez, M. Molina Moreno, B. Urbano Marchi y J. Villoria Prieto (Eds.), *El reto de la lectura en el siglo XXI. Actas del VI*

Análisis comparativo y evolutivo del teatro de Emilio Goyanes: compromiso político y social a través del lenguaje de cabaret en *Cabaret Caracol* (2000) y *La Barraca del Zurdo* (2010).

Congreso de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y Literatura (pp. 596-606). Granada: Grupo Editorial Universitario.

Turguenev, I. (1987). *Padres e hijos*. Madrid: Alianza.

Vallejo, C. (1979). *Obra poética completa*. Caracas: Galaxis.

Watson, I. (2000). *Hacia un Tercer Teatro. Eugenio Barba y el Odin Teatret*. Ciudad Real: Ñaque.

Weinrichter, A. (2005). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción* (2ª ed.). Madrid: T&B.

Zumalde, I., Arocena, C. y Zunzunegui, S. (2010). Imágenes del otro: el cine en la comprensión de la discriminación. *Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 7 (1), 79-94.

Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma*. Madrid: Cátedra.

Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.

Bibliografía

Aslan, O. (1979). *El actor en el siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bauman, Z. (2009). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Berthold, M. (1974). *Historia social del teatro*. Madrid: Guadarrama.

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

Brecht, B. (1984). *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península.

Cantos, A. y Parejo, N. (2005). *Dramaturgias de la imagen y códigos audiovisuales*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo.

- Carr, R. (2003). *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1980*. Barcelona: Ariel.
- Chejov, M. (2006). *Lecciones para el actor profesional*. Barcelona: Alba.
- De Blas Gómez, F. (2009). *El teatro como espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- De Diego, R. y Vázquez, L. (2001). *La máquina escénica: drama, espacio, tecnología*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Donnellan, D. (2009). *El actor y la diana* (3ª ed.). Madrid: Fundamentos.
- Eco, U. (1994). *Cómo hacer una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Eines, J. y Mantovani, A. (1980). *Teoría del juego dramático*. Madrid: Ministerio de Educación.
- García Barrientos, J. L. (2007). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- Gutiérrez Flórez, F. (1993). *Teoría y praxis de semiótica teatral*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Kantor, T. (1997). *La escena de la memoria*. Madrid: AM3.
- Knébel, M. (1999). *El último Stanislavski* (2ª ed.). Madrid: Fundamentos.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica* Vol. I. Madrid: Fundamentos.
- Kristeva, J. (1988). *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Madrid: Fundamentos.
- Layton, W. (1990). *¿Por qué? Trampolín del actor* (3ª ed.). Madrid: Fundamentos.
- López Sáez, J. M. (2000). *Diseño de iluminación escénica*. Madrid: La Avispa.
- Mackintosh, I. (2000). *La arquitectura, el actor y el público*. Toledo: Arco/Libros.

- Mammarella, G. (1990). *Historia de Europa contemporánea (1945-1990)*.
Barcelona: Ariel.
- Maqua, J. (1992). *El docudrama. Fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.
- Morales Lomas, F. (2009). *Caníbal teatro*. Madrid: Fundamentos.
- Nietzsche, F. (1971). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (1991). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.
- Oliva, C. (1992). *Teatro español contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Ollé, A. (2004). *La Fura dels Baus 1979-2004*. Barcelona: Electa.
- Pedraza, P. (2000). *Metrópolis*. Barcelona: Paidós.
- Pellettieri, O. (2008). *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires: Galerna.
- Peralta Gilabert, R. (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*.
Madrid: Fundamentos.
- Ruiz Ramón, F. (2005). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Sito Alba, M. (1987). *Análisis de la semiótica teatral*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Spang, K. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona:
Universidad de Navarra.
- Stanislavski, K. (1975). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza.
- Stanislavski, K. (1985). *El arte escénico*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Todd, A. y Lecat, J. G. (2003). *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*. Barcelona: Alba.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

Recursos audiovisuales

Baron, F. (Productor), y Luhrmann, B. (Director). (2001). *Moulin rouge* [Película].

Australia : 20th Century Fox.

Coppola, F. F. (Productor), y Coppola, F. F. (Director). (1984). *The Cotton Club*

[Película]. Estados Unidos : Totally Independent.

Dauman A. y Wenders, W. (Productores), y Wenders, W. (Director). (1987). *El cielo*

sobre Berlín [Película]. Alemania Occidental: Argos Films, Westdeutscher

Rundfunk y Road Movies Filmproduktion.

Feuer, C. (Productor), y Fosse, B. (Director). (1972). *Cabaret* [Película]. Estados

Unidos : ABC Pictures.

Gómez, A. V. (Productor), y Saura, C. (Director). (1990). *¡Ay, Carmela !* [Película].

España : Iberoamericana Films y Ellepi.

Heyman, D. (Productor), y Herman, M. (Director). (2007). *El niño del pijama de rayas*

[Película]. Reino Unido : Heyday Films, BBC Films y Miramax Films.

Kramer, O. (Productor), y Puenzo, L. (Director). (1985). *La historia oficial* [Película].

Argentina: Historias Cinematográficas y Progress Communications.

Laví e Bel. (2003). *La Tempestad* [DVD]. (Documento no publicado). Material original

cedido por Laví e Bel.

Laví e Bel. (2005). *Cabaret Nómada* [DVD]. (Documento no publicado). Material

original cedido por Laví e Bel.

Laví e Bel. (s.f.). *Diario de abordó. Making of* [DVD]. (Documento no publicado).

Material original cedido por Laví e Bel.

Laví e Bel. (s.f.). *Sol y luna* [DVD]. (Documento no publicado). Material original
cedido por Laví e Bel.

Lustig, Branko, Molen, G. R. y Spielberg, S. (Productores), y Spielberg, S. (Director).
(1993). *La lista de Schindler* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures y
Amblin Entertainment.

Pommer, E. (Productor), y Sternberg, J., V. (Director). (1930). *El ángel azul* [Película].
Alemania: UFA.

Puenzo, L. (Productor), y Ávila, B. (Director). (2012). *Infancia clandestina* [Película].
Argentina: Historias Cinematográficas y Habitación 1520.

Richards, M. (Productor), y Marshall, R. (Director). (2002). *Chicago*. [Película].
Estados Unidos : Miramax.

Van Upp, V. (Productor), y Vidor, C. (Director). (1946). *Gilda* [Película]. Estados
Unidos: Columbia Pictures.

Wallis H. B. (Productor), y Curtiz, M. (Director). (1942). *Casablanca* [Película].
Estados Unidos : Warner Bros.

Análisis comparativo y evolutivo del teatro de Emilio Goyanes: compromiso político y social a través del lenguaje de cabaret en *Cabaret Caracol* (2000) y *La Barraca del Zurdo* (2010).

CAPÍTULO X: ANEXOS

10. ANEXOS

10.1. Comunicaciones personales

A continuación, pasamos a redactar la entrevista personal al director de la compañía, realizada por la autora el 9 de Junio de 2009, en relación con *Cabaret Caracol*:

Ana Gardeta: Emilio, ¿siempre has partido de la hoja en blanco en tus espectáculos?

Emilio Goyanes: Por ejemplo en *Sol y Luna*, que ha sido el último para niños, se ha llevado desde el escrito, con texto y todo.

A.G: Ese lo tenías más estructurado desde el principio, ¿verdad?

E.G.: Sí, pero porque me lo pidió. Estaba y de pronto empecé a escribir y empezó a salir todo y ya tenía la idea muy estructurada en la cabeza, la estructura del espectáculo, y entonces traducirlo en diálogos me fue muy... me lo pedía. Pero en un espectáculo de cabaret como *Cabaret Caracol*, que tenía no sé cuántos números -no me acuerdo-, pues cada número tuvo su proceso.

Una tarde por ejemplo, que yo tenía idea de montar la *Troupe Corona*, entonces tenía idea de que cada uno cantara una canción, y tenía la idea de cada canción. Esta canción es un gay, que yo qué sé qué, que tun, tun, que tan, tan. Y entonces, como que lo iba dejando, -lo de hacer las canciones-, y una tarde que no me apetecía nada repetir, ensaya, y encima que estaba todo el mundo cansado, les dije -y estaba la coreógrafa allí para trabajar coreografías y todo- les dije: “chicos, no me apetece nada estaros mirando para deciros esto sí, esto no. Así que vamos a escribir las canciones”. Y le di a cada uno

la idea de cada canción. Entonces se fueron cada uno para un lado en grupos de dos o de tres, y a la hora y media teníamos todas las canciones.

A.G.: ¿Escribían los actores las canciones?

E.G.: Sí, ellos lo escribían y luego me lo traían, y yo les decía: “esto no está claro, este cuento no está claro”.

A.G.: ¿Tú les decías sobre qué tema?

E.G.: Claro, yo les digo: “mira, este es un tipo que no se come nada, pero que le busca a todo el mundo pareja, y es un corrido mejicano”.

A.G.: ¿Por qué un corrido mejicano?

E.G.: No sé, por esa cosa desgarrada de los mejicanos. O: “esto es un pasodoble... aquí vamos a hacer un tango”. Y entonces, en base a eso ellos empezaban a escribir. Tenía una idea de una melodía, porque estaban los músicos por allí también, entonces también los músicos andaban dando ideas para las letras y empezamos a rimar cosas y, entonces me lo traían. Entonces les decía: “es que esto no lo veo claro, la estructura no está clara, no se entiende... entonces igual si metes esto adelante, esto atrás...” Y así íbamos haciéndolas y directamente, ese día ya había una idea para la melodía, y se hizo en una tarde. Cuatro o cinco canciones.

A.G.: Estas son las de la *Troupe* Corona. ¿Y el tango de Osvaldo existe?

E.G.: No, ese lo escribió Ales. Ales es un gran compositor, es un tipo que tenía su grupo de rock y que se le da muy bien escribir letras. Es un gran letrista. Le dije: “Ales, vamos a hacer un tango”- él en la vida había hecho un tango-, y por otro lado le dije al músico (al compositor), le dije: “vamos a hacer un tango pero un poco especial, no sé”. Entenderse con los colaboradores no es fácil. Hablar en lenguaje música, en

lenguaje coreografía... son muchos lenguajes a manejar. Y así fue surgiendo. Yo creo que ese número en concreto, estaba la canción por un lado, y por otro pensamos en el mundo sombras abajo y empezamos a probar cosas.

A.G.: ¿La idea de la letra sí la tenías?

E.G.: Tenía la idea de sobre qué hablaba. Yo quería que hiciera algo sobre el Madrid en ese momento: la gente que cae, etcétera. Pero tampoco tenía muy, muy claro. Entonces él me trajo algo que fuimos elaborando y siempre trabajamos un poco así. Yo le doy a los actores unas indicaciones, no les dejo totalmente a su bola. Todo el tiempo les marco el espacio y eso hace que se sientan más libres, porque cuando tienes tanto, tanto, te cuesta ver por dónde. Les voy acotando.

Y hay otros números, por ejemplo el de los niños. Con el número de los niños fue un proceso muy especial, además fue el primer número que montamos. Lo menos cabaretero del espectáculo. Entonces, por un lado teníamos... yo me llevé un montón de fotos, yo tengo muchas fotos de prensa. Entonces busqué fotos y les di a elegir, entonces cada uno eligió una. Entonces armamos el movimiento, es decir, hicimos una foto, hicimos otra y las fuimos poniendo en orden por intensidad dramática, porque ésta tenía más presencia, en ésta estaban de espaldas mirando hacia arriba. Todas esas fotos están por ahí, todavía las tengo.

A.G.: ¿Todas esas fotos son reales?

E.G.: Fotos reales, sí: fotos de prensa o algún dibujo, incluso. En los años treinta había en los periódicos muchos dibujos también. Entonces, montamos primero la acción, y por otro lado empezamos a hacer un trabajo, -eso lo reservamos, digamos-, empezamos a hacer un trabajo de personaje sobre los niños. Como teníamos unos personajes de base que eran, digamos, los artistas del cabaret, cada uno tenía su rollo, su personalidad. Se había elaborado mucho eso. Entonces les pedí cómo eran de niños y les puse a jugar en unas improvisaciones larguísimas. Entonces, cuando tenían ya los personajes, les pedí que escribiera cada uno una historia situando a ese niño en Madrid

en la guerra. Cada uno escribió su historia y las matizamos; alejamos unas de otras; las que se parecían mucho las cambiamos y luego les pedí que me contaran esa historia sentados. Me contaron cada uno la historia, la trabajamos para darle una duración y cuando ya teníamos las cinco, las intercalamos y luego, cuando teníamos ya ese trabajo hecho, las unimos al movimiento que ya teníamos. Y el resultado de eso es el número. Ese proceso, por ejemplo, duró una semana para montar seis minutos.

Sin embargo, las canciones las hicimos en dos horas. Cada cosa tiene su propio, su propio camino para armar. No hay como un método, sino que cada cosa tiene su propia historia. Hombre, *Cabaret Caracol* fue un proceso muy intenso. Primero, a mí me dio una locura, porque no podía económicamente hacerlo, era imposible. No teníamos una ayuda estable en la compañía, me daban ayuda a producción, pero me la acababan de empezar a dar hacía poco.

A.G.: ¿La ayuda bienal fue después?

E.G.: Sí, la ayuda bienal fue después de *Cabaret Caracol*. Entonces tenía ayudas a producción, pero yo sabía que no me iba a dar. Entonces dije: “¡yo qué sé!”. Nos había ido bien por esa época, más o menos estaba saneado y dije: “¡adelante!”. Pero lo primero que hice fue juntar a cuatro o cinco guionistas.

A.G.: Tú tenías hace diez años ya la idea en la cabeza, pero partiendo de que no es cierto que te encontraras esa cinta, que todo esto fuera real...

E.G.: Eso fue lo primero que hubo que armar. Yo tenía una historia, -para que te sitúes-, yo me junto en Madrid con David, con algunos. Con Antonio Hernández, con gente que han seguido en el mundo del guión. Gracia Morales, de aquí de Granada y David, que era guionista de *Caiga quien Caiga*. Entonces les cuento la película: “quiero hacer un espectáculo sobre esto y el punto de partida es este: he encontrado una película”. Todos sabían que era mentira, entonces primero vamos a hacer un trabajo de documentación.

Empezamos a buscar entre toda documentación de la época para números, ver cómo funcionaba la cosa... etcétera, etcétera. Y cada uno empezó a trabajar. Unos más, otros menos. Al final dos desaparecieron y me quedé con Gracia, que hizo todo un trabajo de documentación. Es una rata de biblioteca impresionante, aparte de buena escritora. Me hizo un trabajo de documentación muy grande sobre lo que se estaba haciendo en Rusia, en Alemania, en España. Y con David empezamos a elaborar toda la trama de la película. Toda la trama que no iba a estar en el espectáculo luego, pero que ahí había un colchón emocional brutal.

Nosotros inventamos que hay un local en Madrid, nos inventamos unos personajes que son los que lo crean: Salomé y Nicolás de la Peña, que son hijos de papá, pero renegados. Uno es un vividor que... el eterno estudiante, y la otra es una artista loca que se va por Europa a viajar y a conocer cosas: a Bauhaus, a París, a Berlín y vuelven a Madrid y, como son gente de dinero, cogen un almacén de frutas y verduras en un parque que está por Tetuán, y ahí montan el cabaret. Empezamos a elaborar todo esto que te cuento y vamos inventando: “¿y cómo encontraste la película, David?”. Es muy bueno.

Yo me había montado una historia de que la había encontrado en Salamanca, en un pueblito al que... En una época en que... En el ochenta y nueve todavía a los pueblos iba poca gente a actuar. Ibas a actuar a un pueblo y la gente lo que hacía era cerrar las ventanas a ver qué era aquello. Poco a poco las iban abriendo y al final acababan en la calle contigo. Y eso sí era así. Y entonces yo dije: “en un pueblo de estos, castellanos de Salamanca, hemos ido a actuar a hacer un espectáculo de *clown* y una mujer mayor ha venido al final de la función y me ha llevado a su casa y me ha dicho: “toma esta película”. Del marido, que había sido un topo del franquismo, había sido uno de estos que había estado encerrado en un doble fondo de la casa durante cuarenta años, y que se había muerto justo antes de morir Franco y le había dicho que cuando volviera la democracia a España, si algún día venía algún artista a actuar al pueblo quería decir que es que había pasado algo, entonces que nos diera la película”.

Le cuento esto a David y David me dice: “tío, eso es muy enrevesado, eso es muy complicado. Nos lo tenemos que llevar mucho más lejos”. Entonces yo le dije: “yo en el ochenta y nueve estuve de gira en Polonia, y allí tenía un muy buen amigo, y

entonces...” y dice: “claro, en Polonia. Vale, y hasta allí, ¿cómo ha podido llegar hasta allí?”. Entonces empezamos a inventar cómo el documentalista había sacado la película de España al empezar la guerra -camino de Rusia-, para ir a Rusia, porque el documentalista era amigo de dos documentalistas rusos que habían venido a grabarla. Encontramos los nombres de dos documentalistas rusos, nombres increíbles, son dos tíos reales que existieron. Y ahora nuestro Noel Mendoza, nuestro documentalista empieza a grabar, es amigo de ellos, ha trabajado con ellos. Entonces, a través de ellos lo va a mandar a Rusia para que no se quede aquí y desaparezca.

A.G.: ¿Noel Mendoza existe?

E.G.: No.

A.G.: ¿Y aquellos dos documentalistas sí existen?

E.G.: Claro, mezclamos cosas que existían con cosas que no. La cosa es que en Madrid, cuando fuimos con *Cabaret Caracol*, hubo una especie de... Que con esta historia los periodistas estaban locos.

A.G.: ¿A nadie se le ocurrió investigar para ver si esta historia era verdadera?

E.G.: No, no. Incluso lo daban por hecho: “el famoso *Cabaret Caracol*”. Y es más, incluso hubo un loco, porque los anarquistas se nos acercaron mucho, todo el mundo anarquista -de los viejos y de los jóvenes que venían a ver el espectáculo, y tenían como un interés muy real-, pero de pronto, un tío de la radio de la CNT me dice: “hombre, si yo conocí a Ulises Corona en el club del payaso”. Me quedé así y dije: “¡este hijo de puta!” No le dije nada, por supuesto, no le dije nada, le dejé con su mentira y, no le iba a decir: “mira tío no existe, lo hemos inventado nosotros, nosotros hemos escrito la entrevista”. La entrevista la escribió Gracia. Estaba colgada en internet y la escribió Gracia la entrevista. Se armó toda una movida muy interesante.

Sólo hubo un periodista, Javier Vallejo, que es el crítico de *El País* ahora, que es un tío meticuloso el cabrón. Me llama y me dice: “oye Emilio, voy a escribir la reseña, pero hay muchas cosas aquí que no me cuadran” y digo: “a ver, cuéntame”. Y me empezó a hacer preguntas, y después de dos horas ya no pude más... ¡dos horas al teléfono! Mira ya está, ya no me quiero inventar más sobre la marcha. “Es todo mentira”. “¡Hijo de puta, lo sabía!” Pero el resto no...

A.G.: ¿Y a partir de ahí descubriste el bulo?

E.G.: No, no. El bulo se mantuvo todo el tiempo que duró el espectáculo. Yo se lo he contado a alguna gente ya con el tiempo. ¡Pero qué bien! Javier me dijo: “nos engañan con tantas cosas serias, y esto que es una mentira creativa y que ilusiona además. Pues es genial”. Lo que pasaba ahí es que... lo que pasa y sigue pasando todavía, es que la memoria de lo que pasó en los años anteriores a la guerra y durante la guerra, a nivel artístico en torno al circo, las variedades, el cabaret, está absolutamente perdido en las sombras. No hay apenas documentación. Filmada hay poquísima, y yo estuve buscando entonces, estuvimos buscando todos y... y no había manera de dar con cosas.

Sin embargo, los datos son brutales: había cuatro circos estables en Madrid, había un montón de teatros que hacían variedades. Había algunos teatros específicos de variedades, donde se hacían programas: ahora un *clown*, luego un cantante... Había cabarets y había un montón de artistas de circo y de variedades. Que no estamos hablando de un movimiento... estamos hablando de la época dorada del teatro. Entonces no existía el cine apenas, no contaba el cine y la gente quería cosas frescas y diferentes.

Además lo que no sabemos, de lo que no tenemos una idea es de lo que era el cabaret exactamente en España, porque tenemos más datos -yo qué sé-, en Rusia por ejemplo, había locales vanguardistas que hacían *performances* y... en los años veinte sobre todo, en los primeros años de la revolución y en Berlín -no digamos-, y luego te vas acercando, -yo qué sé-, un montón de autores que escriben unas canciones muy rompedoras sobre sexo, sobre política, sobre religión... sobre todo eso. Y que no era una cosa chabacana. Tenía un punto chabacano siempre, porque siempre tiene ese punto

golfo y rompedor de romper tabúes, pero también los intelectuales se acercaban ahí mucho.

A.G.: En ese momento tal vez la gente estaba deseando eso, era como una evasión del mundo.

E.G.: Sí. Eso se empezó a llamar arte frívolo, y ese concepto de arte frívolo venía mucho del poder político de izquierdas. Según el partido comunista y el partido socialista, -más el partido comunista-, lo que había que hacer era teatro político, teatro de agitación y propaganda. Alberti dirigía con María Teresa León el *Teatro de Agitación y Propaganda* en el Teatro de la Zarzuela, y ellos eran de mandar gente al campo de batalla, etcétera, etcétera... a comer el coco a los soldados y demás. Que estaba muy bien, pero que a lo otro que era más diversión y desfogue, lo llamaban arte frívolo.

Eso ha perdurado, sigue habiendo esa idea y, sin embargo, en esos garitos se hablaba de las cosas más importantes: de las relaciones humanas, de la religión, del sexo o de la alegría de vivir o del dolor. Ramón Gómez de la Serna se subía a un trapecio en el Circo Price y hacía una conferencia desde un trapecio. Entonces a los intelectuales les encantaba todo lo que tenía que ver con teatro barraca, con la feria, con el cabaret, con los números, con el circo, porque había realmente un ambiente de... había meneo.

Ahora en Madrid hay un circo estable. Pero había un meneo importante, entonces cuando tú recuperas una cosa así, que está olvidada, pero que todos tenemos necesidad de que haya existido, porque necesitamos referentes, entonces hay como un quiero saber más, y yo tenía que decir: “yo no sé nada”. A partir de diez minutos de imágenes deterioradas, insonoro, hemos hecho esto. Es decir, que con una pisada de dinosaurio hechos reconstruido todo el esqueleto. De la nada, de un pequeño detalle hemos armado esto y ni siquiera existía el pequeño detalle. Entonces nosotros hicimos una hipótesis de lo que podía ser. Lo que yo tenía muy claro es que quería hablar de la guerra, pero en positivo. Quería hablar de lo que se había perdido, pero no en plan llorón, sino desde la admiración a aquella gente. Entonces, para eso necesitas que el

público quisiera a la gente que estaba en el escenario, porque siempre estamos en este discurso tan llorón, tan negativo, desde el lado negativo de las cosas... y a mí... no es mi rollo. Yo quiero hablar desde el lado positivo.

A.G.: Es muy optimista, porque aun tratando el tema de la guerra, siempre hay esperanza en el espectáculo. El número de los niños del exilio, por ejemplo: es un número muy doloroso, pero el final es esperanzador, porque pueden huir.

E.G.: Sí. Pero ves, ese número por ejemplo, tenía la función, el espectáculo... le di mil vueltas al orden de los números, entonces decidí empezar con dos números. El de los dictadores, por ejemplo, tenía una carga bastante... muy divertido, pero las cosas que dicen son muy *heavy*. Luego, la *Troupe* Corona y luego los niños. Yo lo que quería era soltar al público, que se sintieran relajados, y que cuando están entregados ya, divertidos, entonces meter los dedos. Y creo que funcionó eso, porque la gente se emocionaba mogollón con esa escena, se emocionaban muchísimo.

Recuerdo estar en funciones y tener alrededor a todo el mundo llorando. Es muy fuerte, porque no es algo que te pasa en el teatro habitualmente. Ese número estaba ahí metido como un puñal, como una daga. Y luego íbamos saliendo de eso a otras cosas: Salomé, el número de danza exótica...

A.G.: ¿Y por qué metes el número de la danza de la fecundidad?

E.G.: Yo quería hacer algo sobre la danza exótica. Es toda una corriente, digamos que ahí nació la danza contemporánea: Isadora Duncan; en España Tórtola Valencia fue la figura más importante, pero había muchas más, y copiaban a Tórtola Valencia. Tórtola Valencia era una bailarina que, como Mata Hari y otras de la misma onda, se inventó su biografía. Entonces ella se montó todo un películón sobre si sus padres eran de -no recuerdo ahora- si eran de Bali, y entonces se había criado yo qué sé dónde... todo pura ficción. Entonces, se rodea de todo un halo de... como de exotismo. Su casa estaba llena de cosas exóticas de la India o de Perú. Y montaba piezas cortas, por ejemplo sobre la diosa no sé qué del Perú, que llevaba un traje hecho con huesos de

los ejecutados y una máscara de sacrificios humanos. Ella decía que todo lo que llevaba el traje era de huesos de sacrificados. Se montaba toda una película y como resultado de eso hacía un baile. Ella se hacía su vestuario. Tenía un estilismo, un estilo brutal: los peinados, la ropa... impresionante, impresionante. Hay algunos que parece Alaska, otros muy elegante y, no sé, tenía unas cosas... Y era un baile muy libre, que partía de la danza clásica. No era tampoco baile popular, sino que era un desarrollo. Y de ahí nació la danza contemporánea. Fue gente muy importante y que estaban metidos en el mundo de las variedades.

Esta mujer ha estado en Londres, en Berlín, en París, en Nueva York. Era gira internacional: en Lisboa, en Roma. Y era española, y era muy reconocida. ¡Son esas cosas que uno no se hace la idea de que había esa gente en los años veinte o treinta! Hubo la generación más importante de artistas plásticos y de científicos que ha habido en este país en toda su historia, incluyendo casi ahora. Estamos hablando de Juan Gris, de Picasso, de Lorca, de Dalí, de Buñuel, de... yo qué sé, científicos potentísimos, etcétera.

También en el mundo de los artistas había una generación de gente muy creativa. Yo quería hacer algo de danza exótica, entonces dijimos: “vamos a montar con Virginia algo. Y con Cris (que es la coreógrafa)”. Entonces les escribí una idea: la danza de la fecundidad. Saqué frases de aquí y de allá que tenían que ver con eso, y armamos una estructura y metimos la música encima. Todo es difícil de explicar, porque tú vas ahí haciéndolo y le dices a los músicos: “ahora vamos a acompañar esto”. Y primero tienes la coreo y luego la música; y luego matizas la coreo con la música. No es esta cosa de “tengo el texto y el diálogo”, sino que es más. No es partir de la página en blanco, para nada. Ni es una creación colectiva tampoco, en el sentido que tenía creación colectiva de “vamos a hacer algo sobre...”. No, no. Hay un guión elaborado. Yo lo veo y digo: “no”. O lo veo y digo “sí, mira ahora vamos a ir por ahí”. Porque si no, no llegas a ningún lado. Hombre, yo hice *Cabaret Caracol* cuando pensé que podía, cuando yo estaba lo suficientemente armado como persona como para poderlo hacer.

Entre otras cosas, cuando comíamos todos en la nave, comíamos allí todos los días y, siempre después de comer les ponía un reportaje que hizo TVE de treinta capítulos sobre la guerra. El día a día de la guerra. Imagínate, más de treinta horas de

reportaje. Entonces, yo hice una selección y grabé resúmenes de cada capítulo, y los tenía media hora cada día. Y era un momento muy *heavy*, porque acabábamos de comer y nos poníamos ahí a ver la tele. Era mamar... Cuando ves un reportaje de ese calibre, además muy, muy bien hecho, con muchas imágenes, muy bien documentado... era muy bestia. Toma de Teruel: la hora era sobre la toma de Teruel. Había momentos... Recuerdo un día que estábamos viéndolo y de pronto, hay un desfile en Madrid y se oye la voz del comentarista de la época: “los artistas de variedades de la CNT desfilan por la paz...” no sé qué, con aquella voz de la época. Ahí están, están ahí desfilando. La mayoría eran de la CNT los artistas de variedades, no sé por qué. No sé si es que eran anarquistas o que estar en la CNT tenía sus ventajas.

Hombre, todo tiene que ver con mi familia también. Mi familia es de... ha sido muy represaliada, y mi abuelo estuvo condenado a muerte doce años, y sus primos y familia muy cercana eran del Ateneo Libertario de La Latina. Fueron ejecutados algunos en Alemania, otros... quiero decir, era una de esas familias -como hubo tantísimas- que fueron muy machacadas. Mi abuelo era comisario de espectáculos de la zona centro. Se encargaba de varios clubs y teatros. Era de la Unión de Juventudes Socialistas Unificadas, era del partido comunista y el partido socialista. Entonces yo tenía algo pendiente. Era algo sobre aquel momento. ¡Me han hablado tanto de cómo era todo! Era un niño, pero en mi imaginario siempre ha estado ese mundo. Eso es un proyecto que ya estaba en Cambaleo, que yo lo quería hacer cuando estaba en Cambaleo, pero yo no era el director en Cambaleo. Mi margen de maniobra era relativo. Pasaron siete años desde la creación de Laví e Bel cuando me metí a hacerlo.

A.G.: Y creo que conseguiste la manera más adulta de tratar el tema, ¿verdad? Porque ya está en obras anteriores, pero no de este modo.

E.G.: Sí, yo había hecho los primeros espectáculos, pero ahí yo estaba dentro. Luego hicimos dos o tres más, y luego hicimos *Cabaret Caracol* y además, estaba en un momento personal delicado.

A.G.: Volviendo al germen de la historia, ¿cómo comenzaste a armar el bulo de la cinta encontrada?

E.G.: Mira, nos reunimos en Madrid en el local de una gente. Nos juntamos en una sala y les digo: “gente, -yo les había contado muy poquito: un cabaret en la guerra-, hace doce años estuve en Polonia y me dieron una película. A partir de esa película de diez minutos vamos a hacer la obra de teatro. Vamos a verla, vamos a hacer un trabajo sobre eso. Hay todo un trabajo de documentación ya hecho”. Y todos estaban, flipados. Esto fue largo. Se lo expliqué con pelos y señales todo: los personajes, les hablé de toda la historia. Y al final les digo: “no, no hay película. Es todo mentira y en base a esa mentira vamos a armar el espectáculo”. Y todavía les gustó más.

A.G.: Emilio, ¿tú armas esta mentira para que te diera un punto de partida real?

E.G.: Ese mecanismo es un clásico que permanece oculto habitualmente. A mí me vino la cosa porque estaba viendo Metrópolis un día, un reportaje de un escultor búlgaro, -creo, de un país del este, no recuerdo-, que había hecho una exposición. Era un tío que tenía un cierto nombre, pero digamos que no había pegado un pelotazo. Entonces hizo una obra y armó una exposición, y el tipo de la exposición dijo que esa obra él la había encontrado. Que era obra de un fulano, de un artista de principios de siglo, y que él la había encontrado en una casa en un almacén abandonado. Entonces el tipo había investigado sobre la vida del tipo, etcétera. Todos los medios se volcaron con la exposición, porque era como que habían encontrado un gran hallazgo: un artista desconocido con una obra impresionante. Y el tipo armó todo, todo.

Entonces, yo llevaba ya tiempo pensando en hacer un espectáculo de cabaret sobre todo esto, y como que uní las dos ideas y dije: “vamos a inventar algo así”. Luego, Javier Vallejo cuando me descubrió la historia me empezó a contar otras muchas cosas, como por ejemplo: las recetas de cocina de Leonardo Da Vinci, que es otro de los grandes pufos históricos que ha habido en la literatura de los últimos años. Que no son de Leonardo Da Vinci las recetas, que el tío se lo inventó todo. Y me empezó a contar esa y otras muchas historias más: una cosa que había montado Eugenio Barba en

Alemania, una especie de fiesta que reconstruía unas piezas de la Edad Media, que no habían existido nunca.

A.G.: ¿Es una estrategia de promoción?

E.G.: No es sólo una estrategia de promoción. Yo partí de ahí porque me divertía, pero aparte pensaba que también podía ser una buena estrategia de promoción, pero no es una simple estrategia de promoción, porque se hizo un trabajo tan grande para elaborar todo eso que, como estrategia de promoción hubiera sido carísima, era antieconómico. Era el gusto de armar una historia y luego, ¡cuando fuimos viendo cómo se lo creían! Si el espectáculo no hubiera tenido entidad, hubiera sido horrible, porque hubiera sido ya una estafa. Lo que pasa es que el espectáculo era más potente que la historia. La gente que venía a verlo... la historia estaba ahí, en unos paneles en el vestíbulo donde estaba toda la historia, el elenco, el texto... había de todo. La gente veía el espectáculo y le llenaba, porque esta historia era como algo suplementario.

A.G.: Porque está acorde con el espectáculo y éste responde.

E.G.: Claro, la gente, -yo creo-, cuando veía el espectáculo, esa historia se le olvidaba totalmente. Creo que a quien realmente le gustó fue a los periodistas. Luego la historia tenía su enjundia.

Me llamó una mujer que estaba haciendo un estudio sobre las misiones pedagógicas: “oye, he leído todo esto, pero quiero más información”. La página era completísima, la página de *Cabaret Caracol* (la Web). Y le digo: “mira, a ti no te puedo mentir, que estás haciendo un trabajo científico, yo qué sé. Mira, todo esto es mentira”. “Pero hay muchos nombres reales”. “Sí, ya”. Todos los datos técnicos eran muy exactos, porque David (mi guionista), se había ido a su profesor de ciencias de la información (un especialista en esos temas), y el sonoro se cogía en directo, como era. Entonces, estaba muy elaborado. Y es el gusto por hacer algo elaborado, también.

Hay veces que veo un espectáculo y tengo la sensación de que estoy viendo lo que estoy viendo, nada más. Y hay otras veces, que veo un espectáculo y tengo la

sensación de que estoy viendo una pequeña parte de todo un mundo. Y eso me abre una especie de ventana a otros espacios: estoy viendo lo que estoy viendo, pero estoy imaginando o intuyendo que hay otras muchas más cosas. Que es, para mí, el juego más interesante como espectador. Eso se podía llamar la teoría del iceberg: que hay más o menos un diez por ciento fuera del agua, pero abajo, bajo la superficie un noventa por ciento de masa que es la que sustenta ese diez por ciento que se ve. Eso no se ve, pero sin eso que hay debajo lo de arriba no se sostendría, se hundiría. Entonces, ahí había todo un universo debajo. Y luego, en los ensayos se generó muchísimo material, muchísimas ideas, muchísimas cosas que no estaban en el espectáculo. La elaboración de los personajes fue muy larga, muy lenta y con muchos avatares. Se fueron dos actores durante el proceso.

A.G.: Sí, vi en el video del *making of* que había una chica más.

E.G.: Sí, había una chica y había otro que se fueron por diferentes razones. Él se fue porque estaba pasando un mal momento y se fue. Entonces nos enfrentamos a la primera decisión: ¿le sustituimos?, ¿busco otra persona o no? Y como estábamos trabajando sobre esta idea, que los que caían les sustitúan los que estaban dentro, pues decidimos hacer eso. Y cuando se fue la otra chica, igual. Se quedaron cuatro actores y fuimos reconstruyendo el espectáculo para los cuatro, en vez de buscar gente nueva. Creo que fue un acierto, y se concentró todo mucho más. La gente estaba muy entregada a la historia. Se ve en el *making of* cómo hablan de ello.

Es una historia que a todo el mundo le impregnó muchísimo: a los músicos... tiene un reflejo en tu propia vida, la vida de tus antepasados también. Y al público le pasa algo parecido. Recuerdo en Madrid una mujer de setenta y cinco años u ochenta, que me dice: “yo soy ciega. Yo era de mujeres libres de la CNT”, que era la organización de mujeres de aquella época. Estaban pro aborto, el amor libre... era una peña de lo más avanzada de Europa en pensamiento, en manera de vestir, de peinarse, de... de vivir. Me dice: “yo no he visto nada, lo he oído todo. Vosotros tenéis que hacer la revolución”. ¡Me dio un pelotazo impresionante! Y mucha gente venía a verlo, gente joven que traía a sus padres y traía a sus abuelos, porque tenía un reflejo muy fuerte,

muy fuerte en la vida de la gente, indirectamente. Pero sobre todo en la gente represaliada, gente de izquierdas que hemos sufrido tanto durante cuarenta años. De pronto que alguien se acordara de ellos no en la gran historia, sino en la pequeña historia de la vida cotidiana, pues se notaba el agradecimiento en la gente. Era muy fuerte.

El espectáculo acababa con: “A las barricadas”. Yo recuerdo en la Cuarta Pared³⁵ a Sanchis Sinisterra, Juan Margallo cantando “A las barricadas” de pie. Este espectáculo, la verdad, es que es de esos que pasa una vez en la vida. Que de pronto encuentras algo que le mueve a la gente, cosas que no le mueve habitualmente el arte, o porque es muy intelectual, o porque es poco humano, o porque en realidad no habla de las cosas que a la gente le llegan. Por eso fue muy interesante para nuestros padres también, y para nuestras familias.

A.G.: Es algo que hace más verídico todo el espectáculo. Le vas metiendo pinceladas a la historia, apuntes reales, que hacen llegar más al público este discurso de un modo más cercano.

E.G.: Sí, el hecho del bombardeo, por ejemplo. Es una escena muy delicada. El momento que pasan los aviones y las bombas. Yo había leído bastantes documentos, entrevistas de situaciones parecidas en los teatros en Madrid. Había una hora para el bombardeo, era la salida de los teatros. Todos los días bombardeaban la Gran Vía a la salida de los teatros, porque sabían que había mucha gente. Sin embargo, Madrid vivió seguramente el momento de mayor libertad de su historia hasta el presente. La vivió durante los años de la guerra: nudismo en El Retiro... ¡Un meneo de gente, de bullicio, una vida cultural intensísima, todos los teatros abiertos, todos los circos abiertos! Había calefacción en los teatros entonces, así que, ¡a estar calentita, a divertirse y a no dejar que la cosa les hundiera! Entonces, todo eso está ahí y es real, ese impulso de la gente de decir: “de aquí no nos vamos”.

³⁵ La Cuarta Pared es una sala privada de Madrid en la que *Cabaret Caracol* estuvo programada durante un mes del año 2001.

Eso entre los personajes del cabaret, digamos que repartimos las actitudes. Javi Parra, que era Ulises Corona, que era: “¡vámonos de aquí que vamos a morir, coño, vámonos!”. Estaba Miguelón que era: “¡de aquí no me mueve nadie!”, que hacía el *streptase* con bombas. O estaba Nicolás de la Peña, que es el tipo vividor que se ha metido ahí porque le ha molado, pero que ni es artista ni nada, pero que de pronto se da cuenta que sabe cantar y que era el empresario.

Cuando llega la guerra se colectivizan todos los teatros, entonces empieza a haber jefes y se auto-gestionan los artistas, que son de la CNT. Entonces, muchos dueños de teatros se van a la zona nacional, y otros se quedan como uno más en sus locales. Y éste es de esos. Lo que le gusta es la vida alegre. Son libertinos, pero que aman la vida, aman el arte, les gusta que la gente se lo pase bien. Y Salomé, que es el cerebro del espectáculo. Todo eso estaba establecido desde el principio. Yo en la primera reunión con cada uno ya les conté cómo era el personaje: “esta mujer ha pasado por aquí, por allí...” Y lo escribí a la medida de cada uno. A Javi le escribí su historia, una historia que él pudiera enganchar.

A.G.: ¿Los actores engordaron esa biografía a lo largo de los ensayos?

E.G.: Claro, es que íbamos improvisando y en cada improvisación salían datos nuevos. Ellos estaban improvisando y entonces yo les ponía, les metía; les sacaba de su casa; les metía en el autobús para ir hasta el teatro; en el teatro se encontraban con ¡yo qué sé! Yo les iba contando y ellos iban viviendo la historia y luego se relacionaban entre ellos, con lo cual, iban surgiendo unos entrelazos de relaciones que luego no estaban en el espectáculo de una manera clara, pero estaba ahí todo. Entonces, cuando había que afrontar un momento, estaba claro que lo tenía que afrontar fulanito, y que menganito iba a tener esta actitud, y no había que escribirlo ni siquiera, porque estaba. Eran los personajes los que estaban moviéndose y no los actores.

A.G.: Y de esta manera, imagino que muchos números habrán salido totalmente de improvisaciones.

E.G.: Sí, hicimos muchos. Bueno no, yo todos los números los tenía escritos, lo que no tenía escrita era la canción, a lo mejor. Tenía ideas para los números, pero no tenía un desarrollo total del número, y eso es lo que salía con las improvisaciones. Por ejemplo, yo todo lo que te he contado de los niños lo fui elaborando sobre la marcha. Llegué a casa y dije: “¿cómo armamos esto?”. Porque cuando escribes el guión y estás lejos de los actores y de la sala tienes tus limitaciones. Y luego estás en harina y la presión te hace encontrar la clave. Pruebas y no es por ahí, y es otra cosa. Y vengo a casa y estoy hasta las cinco de la mañana y digo: “¡qué imbécil soy, si era esto!”. Y llego allí y les digo: “mirar tíos, es esto”. Y dicen: “¡claro, qué tontería!”.

Lo que pasa que es un trabajo muy, muy al instante, pero que sin una base fuerte no sale. Puedes improvisar, pero... dice un escritor: “para mentir tienes que conocer muy bien la realidad sobre la que miente”. Si no tienes una buena base la cosa no evoluciona, porque tienes delante gente que son muy buenos y a la vez son muy creativos, son muy conflictivos, son torbellinos y, como todo no esté muy armado te vuelves loco. Lo tienes que tener clarísimo. Javi Parra -le conoces, seguramente más que a los otros- o a Virginia. Cada uno es un mundo. Virginia es muy visceral. Virginia no es tan fácil hacer trabajo de mesa como ponerse y probar. Te empieza a dar cosas y flipas. Javi sin embargo, es mucho más cerebral, pero cuando consigue pasar una barrera, de pronto se le va la olla, y está medio borracho de trabajo y empieza a sacar cosas que te deja asombrado.

Los dictadores también tuvo un proceso muy curioso. Yo quería hacer este juego que está en *La vida es bella*, que es el tipo que está el soldado hablando y le está traduciendo. Pero nosotros hicimos *Cabaret Caracol* antes de *La vida es bella*, entonces no sé de dónde me vino la idea, pero yo quería hacer algo así como de traducción simultánea, pero con la idea de que el traductor no tiene ni idea. Entonces empezamos a trabajar los personajes: Franco, Hitler y Mussolini. Y luego con Carlos Monzón, con el escenógrafo, le dijimos: “tienen que ser enanos”. Hizo unas sillas y me trajo la idea del miriñaque con el *Guernica* pintado. Y digo: “oye Carlos, pero ¿el *Guernica*?”. Yo no lo veía al principio, pero luego empecé a pensar en la luz y empecé a verlo. Pensé: “la luz va a matizar, va a crear dos mundos: el de abajo y el de arriba, nos va a dar otra visión”.

Por eso te digo, que ahora Carlos me viene con esta idea y yo estoy muy abierto también.

Yo llevo la idea y todo, pero cuando veo lo que se da estoy todo el tiempo a la expectativa de ver qué coño me cuentan. Para trabajar los personajes escribimos los discursos, se los aprendieron y empezamos a hacer improvisaciones en italiano y en alemán sobre cómo traduciría él. Y empezamos a escribir, a fijarlo. Y luego, en las funciones seguía improvisando. En cada actuación sacaba algo nuevo.

A.G.: Y él, la indumentaria que lleva, ¿qué uniforme es exactamente?

E.G.: Él va de Regular. Los Regulares eran el ejército marroquí que vino con Franco de Marruecos. Que ellos solían llevar unos bombachos enormes y eran muy, muy temidos. Eran grandes violadores.

A.G.: ¿Por qué bermudas y no bombachos?

E.G.: Porque realmente los Regulares... Hay un cuerpo, -que no sé si existe todavía-, un cuerpo de Regulares del Ejército Español en las colonias donde había marroquíes y había españoles, y llevaban este uniforme: pantalón corto y como una casaca de explorador y el gorrito turco. Es un poco una ficción, no era así el traje. Es como de ejército colonial, con los pantalones cortos. Y le da un aspecto de niño, también.

Yo creo que una de las cosas que les gusta a los actores de trabajar en la compañía, es que tienen ese margen de maniobra. Que tienen un lugar para crear, pero también tienen como una confianza para tirarse a la piscina. Yo les pincho para que lo hagan.

A.G.: ¿Es como ponerles a prueba en cada momento?

E.G.: Sí, dejar que ellos se pongan a prueba a su bola. A mí no me gusta presionar a la gente, no me parece una buena manera. Me parece una buena manera con

gente muy inmadura, sin oficio, quiero decir, casi la única manera de sacar las cosas es presionando. Y aun así tampoco lo hago. Pero con gente como ésta que tienen un camino hecho, que tienen un oficio, yo les voy a dar todo el juego que pueda, porque quiero que me sorprendan. Si no, me aburro.

Me ha pasado con *Cabaret Líquido* que un día ya dije: “tíos, me aburro, me aburro. Viene la profesora de canto y os tiráis con ella no sé cuánto tiempo, -y yo celoso-, viene la coreógrafa y os tiráis con ella no sé qué. ¡Estoy hasta los huevos! Parece que estamos montando un musical al uso. ¡No!. ¡Van a dejar de venir ya! Me da igual que salgan peor las canciones. Quiero estar yo con vosotros, porque si no, va a quedar muy pulcro, pero sin vida. Entonces yo os voy a dar la vida a los personajes. Os voy a empujar para ir por ese camino. ¿No sé qué hago aquí? Estoy fuera de lugar. Y yo no estoy currando tanto para estar fuera de lugar. No quiero ser el protagonista, pero quiero participar de una manera activa”. Porque las cosas lo que tienen de valioso es el nivel en que la gente que está en el escenario cree en lo que está haciendo. Eso es lo más valioso. Eso es lo que cuando tú ves como espectador algo, dices: “¡es que se lo están pasando, que me creo lo que están diciendo, que me creo lo que me digan! ¿Qué me dices? Me lo creo”. Y eso hay que fabricarlo, no es un don que tienen los actores, sino que hay que hacerles trabajar por un camino para que lleguen a tener esa credibilidad. Y ese sentido de grupo, esa inteligencia común, esa escucha, ese sentido de apoyarse, de estar en lo mismo. A mí es lo que más me divierte. A mí escribir me gusta y me paso horas buscando material, pero lo otro es lo que realmente me mola: ir a la sala de ensayo y decir “vamos a trabajar por aquí, por aquí... mirar, no tengo claro esto”. Todo eso. Puedo decir que no lo tengo claro, porque ellos confían en que lo tengo claro. Me puedo mostrar inseguro, porque estoy seguro, porque tengo base. Si no, les pierdo.

A.G.: ¿Cómo afrontasteis los números de *clown*?

E.G.: A ver, el mundo del *clown* es todo un mundo, es un misterio. Toda la gente que hace teatro quiere hacer *clown*, pero el *clown* es algo que el que es *clown*, sólo es *clown*. El que es payaso, sólo es payaso, no es más, no puede hacer otra cosa. Yo he trabajado muchos años como *clown*, pero como actor que hace payaso. Entonces, tengo

clara la diferencia, porque veo a colegas que son payasos nada más. Y yo me dije: “voy a hacer un híbrido de *clown* con otra cosa, vamos a buscar nuestro *clown* cada uno”.

Porque hay gente que no tiene *clown*, directamente su *clown* es la ausencia de *clown*.

Como Ales Furundarena, por ejemplo: no tiene payaso. Él es así como es. O Miguelón, que es una bestia parda. Son *clown*, pero no son ingenuos. No se puede decir que sean payasos, pero cantan y hablan de sexo en todas las canciones. Y esa era la única idea que yo tenía. Y luego, un día en dos horas hicimos todas las canciones, pero había una historia por detrás. Ulises Corona, Platón Corona, Aristóteles Corona y no sé quién más. Todos estos tenían su biografía. Cada personaje que aparece en el espectáculo tiene una biografía. Hay mogollón de material. Ahora te enseñó algo.

A.G.: ¿Tienen biografía los cuatro artistas del cabaret y todos los demás personajes que interpretan?

E.G.: Y aparte, todos los que interpretan y los que no aparecen: el acomodador, todo el personal del cabaret, artistas que murieron hace tiempo que no llegaron ni a hacer su número. Porque yo tenía ideas para números como para montar cuatro horas de espectáculo. Ideas que, algunas eran tres líneas, y otras eran dos folios. Y usamos una pequeñísima parte, y todo eso nutrió la historia del *Cabaret Caracol*, la historia del lugar, del sitio.

A.G.: En ese momento del principio, ¿están los cuatro interpretando a la familia Corona?

E.G.: En ese momento están los cuatro interpretando a la familia Corona, menos Ulises Corona que es el único que queda vivo. El actor que está haciendo Aristóteles Corona sabía que el verdadero Aristóteles Corona se había pasado al enemigo, había decidido largarse al otro bando. Y que otro de los Corona había muerto en el frente, porque se había ido al frente. Eran un montón de capas de desdoblamiento de personajes que cuando lo estás haciendo lo estás haciendo y punto. Pero cuando lo estás elaborando

tienes un punto de partida bien claro, por lo menos para empezar a andar, para poner al personaje a moverse. Y tú ya moviéndote, empiezas a descubrir cosas del personaje.

Yo de la biografía que les escribí al principio hasta lo que quedó al final, había un mundo. Porque ellos se iban a casa y traían una idea que, a veces a mí no me gustaba, y otras veces, improvisando, de pronto aparecía un dato biográfico que sólo lo puede intuir el personaje, el actor cuando lo está viviendo. Hay cosas que tú escribiendo es imposible. Por eso, yo creo que hay un problema hoy en el teatro, porque tanto los autores como los directores se creen que son omnipotentes. Piensan que pueden tener todo en la cabeza y se pierden el maravilloso mundo que tienen los demás. Un actor te va a dar datos que tú no imaginarías: manías del personaje, cosas que tú le has contado cuatro cosas y él empieza a intuir, a desarrollar y se convierte en señas de identidad principales del personaje. Luego, vas a saber que el tipo tiene dolores de cabeza, por ejemplo, Aristóteles Corona: dolores de cabeza. “¡Una pastilla, -todo el tiempo-, agua, agua!”. Finalmente, tiene dolores de cabeza porque... y entonces viene el dato biográfico de porqué tiene los dolores de cabeza. Te da otra idea que no te imaginabas.

A.G.: Los problemas de cada uno en la presentación, ¿van relacionados con el número musical de cada cual?

E.G.: Sí y no. Esa presentación nos quedó larguísima y nos liamos mogollón con ella. Fue un poco delirante. La *Troupe* Corona se montó de una manera muy curiosa, porque hicimos una partitura de movimiento y luego, empezamos a hacer variación. Entonces se repite como cuatro veces, pero prácticamente nadie se da cuenta de que se repite, porque la versión base era muy guarro. Pero hicimos la versión bestia, y la versión bestia estaba al final de La *Troupe* Corona, que es lo mismo, pero a lo bestia: movimientos enormes, la opereta. Esa opereta era la versión sofisticada operística de la partitura que habíamos hecho. Sobre esa partitura empezamos a improvisar letra, canción en plan ópera y luego, los músicos hicieron una partitura bien elaborada de todo eso.

A.G.: ¿La seña de identidad de La *Troupe* Corona es el número gestual?

E.G.: La seña de identidad, como dice Virginia es: “todos tienen problemas grandes; algunos lo tienen pequeñillo”. Tienen problemas sexuales todos. Lo que pasa es que hay más matices. Javi siguiendo la idea de su personaje duda de todo, y cada uno sigue una línea. La creación de cada personaje sigue la línea de su personaje central, pero matizado y cambiado en cada momento.

Pero, porque decidimos tirar por ahí, porque en *Cabaret Líquido*, por ejemplo, cada número es un espacio aislado, no hay una continuidad, no hay una historia que lo una todo y va más a la emoción pura que a los contenidos, la memoria. Es algo más simple, más potente. *Cabaret Líquido*, te deja una sensación en el cuerpo de alegría y *Cabaret Caracol* te deja una sensación jodidamente agri dulce: de tristeza, alegría, de... de otra cosa. Yo creo que cada cosa es un mundo y no se puede hacer de una manera metódica. Yo creo que es más real ver qué necesitas. Hay cosas que lo que necesitas es trabajar una coreografía y punto, y ya está armado. Y otras cosas que lo que necesitan es una elaboración. Cada cosa es un mundo.

A.G.: Dentro de un espectáculo cada número necesita ser tratado de una manera.

E.G.: Cada número y cada escena sí cuentas una historia, porque está todo muy mediatizado. Cada una tendrá que tener su propio proceso. Igual que la elaboración de los personajes. Tengo unas cuantas ideas sobre cómo hacerlo, pero luego sobre la marcha se me van ocurriendo maneras, porque veo que por ahí no entra, entonces este actor no encuentra ese personaje y ahora le voy a pedir que busque un animal y busque en lo hondo del animal, no en la cáscara, sino en lo hondo de la personalidad del orangután, de cómo es, cómo mira. Entonces, le pongo a trabajar por ahí y veo que tampoco, y veo algo que falla o que hay algo que él no ha comprendido del personaje, o yo no le he sabido transmitir, entonces vamos buscando maneras. Y con todo es igual, porque si no, queda correcto, pero la vibración de la vida real no está, queda insulsa. La gente la ve y la consume, pero no le cala, no se lo acaba de creer. Pero el público no se da cuenta, porque el público ve lo que ve, no es capaz de leer entre líneas, -porque no es su oficio hacerlo, obviamente-. Entonces, nosotros tenemos que hacer el camino inverso:

cómo creamos esas capas que crean en el público esa sensación de naturalidad y a la vez de complejidad que tiene la vida. Es mucho trabajo, no se hace en tres semanas.

Es un trabajo profundo y divertido a la vez. Es muy gracioso un responsable de la Junta que me decía: “¡qué buenos *castings* haces!”. ¡Sí, será que yo tengo muy buen gusto para elegir a los actores! “Parece mentira que seas de la profesión y me digas eso, porque yo elijo a los actores y a las actrices efectivamente, pero luego trabajo mogollón para que tú les veas ahora y te parezca que son naturales, precisos, que tiene calidad lo que hacen”. Hay que hacer un trabajo importante que la mayoría de la gente no sabe ver. Es un trabajo muy en la sombra, por eso si acaba la función y me dicen “qué buenos actores”, yo me alegro, pero...

A.G.: Es un trabajo de todos.

E.G.: Claro, aunque no me digan: “¡qué buen trabajo has hecho con los actores!”. Porque al final sabes que está ahí. De vez en cuando se agradece, -también te digo-, pero si lo que me preocupa es que me digan: “qué desnivel hay entre los actores, unos están muy bien, otros muy mal”.

A.G.: Pero eso no pasa en un tipo de trabajo como el vuestro, en el que van todos a una.

E.G.: Sí, pero no van todos de la misma manera a una, y de pronto trabajo con gente que no está acostumbrada a trabajar así. Cuando la gente entra en la compañía pasan un tiempo, al principio, conflictivo, de crisis un poco, porque la gente está acostumbrada a llegar y que el director les diga por dónde van los tiros y más, hasta que les diga las inflexiones de la voz y dónde se tiene que colocar y, no hay un trabajo de elaboración de personaje ni improvisaciones. Entonces, los que trabajamos así, encontrar actores que entren en ese juego que es de responsabilidad, pues a veces asusta un poco. Hasta que te das cuenta de que es más fácil, es más ilusionante, pero a la vez te cagas por las patas abajo.

Gente muy bragada ya, como Ales Furundarena, por ejemplo, tuvo al principio... porque él viene del teatro de texto, que te suelta un texto y flipas, y además, tiene una voz profunda y yo le digo: “no, esa voz no. Este personaje no habla así, ¿no le ves cómo es? No habla así, me parece que habla más agudo, no sé, prueba a ver”. A Ales le piden siempre su presencia, su voz y yo le digo: “no”. Y ahí puedes entrar en crisis, porque te metes en un jardín que no conoces y tienes que empezar a buscar. Y al principio con la gente siempre pasa un poco. Luego les encanta, porque cuando se dan cuenta de que todo eso es a través del juego, de que no hay censura, de que no hay nada agresivo para ellos, sino que simplemente, les estoy dejando un espacio vacío que tienen que llenar, entonces se relajan y empieza a salir todo. Cuesta un poco, por eso cada vez que tengo que trabajar con alguien nuevo hasta que lo entiende le cuesta. Por eso siempre trabajo con gente con la que ya he trabajado.

A.G.: ¿Es más fácil crear esta dinámica con un equipo ya formado?

E.G.: Con gente sin prejuicios y que se animen a entrar por ese camino. Luego, todo eso se hace a través de mecanismos, ejercicios, improvisaciones. Esa dinámica se va creando poco a poco, entonces los que ya conocen ese trabajo impregnan a los otros. Porque un problema que hay en las compañías es que, normalmente, el que impregna a los otros es el peor, el más malo, el más odioso, el que tiene más mala leche. Ese es el que impregna el ambiente. Los que son tranquilos, buena gente, estos no marcan el territorio, entonces hay que cuidar mucho eso. Yo ya cuando elijo a la gente procuro que la gente así no esté: gente mala. Yo no quiero gente así en la compañía. Quiero buen rollo y buenos profesionales. Un ambiente relajado de juego. Y luego, de sufrir y de repetir cuarenta veces y de callejones sin salida, pero dentro de un ambiente de diálogo. Yo no sirvo para imponer a lo bestia. Si no convengo a la gente, prefiero no tirar por ahí. Ellos pueden opinar, pero como saben que la última palabra la tengo yo, pues se relajan. A veces, cuando las cosas se van de madre y empiezan a discutir, yo busco la solución. Hay que tener mucha paciencia: toneladas, porque cada persona es un mundo. Siempre ha sido así. Con una base parecida, pero muy diferentes de personalidad.

A.G.: ¿Llevabas mucho tiempo con los actores de *Cabaret Caracol*?

E.G.: Con Miguel hacía mucho tiempo que queríamos trabajar juntos, pero nunca habíamos trabajado, y con Ales tampoco había trabajado nunca. Con Javi tampoco. Y con Virginia en *Hotel Calamidad*. Pero Javi, Virginia, Miguelón, tienen como una cultura común que hemos ido creando a base de cursos, de los cursos de Durcal. Virginia y Javi venían todos los años, al principio, y Miguelón venía de profesor. Miguelón, por ejemplo, es un tipo de actor que es tremendamente generoso. Es una persona que es capaz de pasar desapercibido y estar dando juego todo el tiempo a los demás. Es un maestro es eso, es verdad, estás con él improvisando y él todo el tiempo te está regalando el espacio, te está dando salidas, te está apoyando. Y en escena igual. Es una virtud enorme y muy rara en un actor.

A.G.: Es más difícil brindar el espacio que quedártelo tú.

E.G.: Es más difícil, mucho más, porque significa confiar mucho en tus compañeros. Lo que pasa es que tanto él como yo, nos hemos criado en eso. Nuestra escuela ha sido eso, ha sido una escuela de mucha generosidad con los compañeros, de estar muy pendientes, escuchando mucho, estar muy atento a todo. Entonces, ninguno de los dos hemos sido actores brillantes, pero teníamos un sentido del ritmo, del espacio, de la marcha de las cosas bastante bueno; y eso ayuda mucho a todos. Javi y Virginia son gente muy brillante y también han ido aprendiendo eso: como esa sensación de estar creando espacio y dando espacio, dando foco, aprendiendo a dirigir la mirada del público. Es como una cámara la mirada del público, pero para eso se necesita una comprensión de la gente que está en el escenario, que no se resuelve con un foco. Es un trabajo muy sutil y muy largo. Es un trabajo de oficio. Realmente, quienes tenemos el oficio no es la gente que hacen cine y televisión –algunos sí, porque algunos vienen del oficio del teatro-. Estos tienen el oficio de decir bien el texto, de defender bien su personaje, pero el oficio a este nivel que digo de profundidad que viene de la investigación, viene de equivocarse mil veces, viene del trabajo, del entrenamiento muy minucioso. No lo tienen ni se aprende en las escuelas.

En las escuelas se aprende el otro oficio, que es muy importante, que es un aparte, pero que no es todo. Entonces, puede haber gente muy conocida con mucho prestigio, pero que realmente no sabe ayudar a un compañero a estar en escena. Tiene el pensamiento de que cuando él habla, él es el espectáculo, y eso no es así. El espectáculo todo el tiempo es panóptico. La mirada del público todo el tiempo es panóptica: ve todo, está abierta y depende de todos los elementos que hay en el escenario dirigir esa mirada. Y eso es algo sutil, es la parte del oficio de profundidad de sutileza. Eso es saber manejar una herramienta de relojero suizo, no un azadón. Y de pronto, cuando ves un espectáculo así, lo sientes como una artesanía fina. Y eso es trabajo, no genialidad, sino trabajo. Entonces, cuando el actor va entendiendo esto se va olvidando de sí mismo.

A.G.: ¿El trabajo del actor está al servicio de la idea del espectáculo?

E.G.: Claro, y a la vez la idea del espectáculo está al servicio de los actores.

A.G: Emilio, me hablabas antes del espacio vacío necesario que los actores tienen que llenar durante el proceso de creación. ¿Es ese mismo vacío el que se debe conseguir en un espectáculo para que lo llene el público?

E.G.: Eso es lo que te envuelve. Es una corriente que te envuelve, es una sensación que no sabes registrar bien lo que te está pasando, pero algo te está pasando. Es como si te metieras en un río y te viniera, de pronto, una corriente de aire caliente y luego una corriente de aire frío y no pudieras hacer nada por evitarlo. Para mí, esa es la búsqueda. Es encontrar eso en cada espectáculo. A veces es más fácil, a veces es más difícil. A veces lo conseguimos y a veces, para nada. Depende de las químicas, pero cuando se consigue es lo más, no hay nada mejor. Cuando se produce este momento de ángel, esos vacíos... que de momento, tu cuerpo se quiebra y que tu pensamiento se va para otro lado, vuela... Eso es el nivel de comunicación más sutil y más alto que puede haber entre un artista y un espectador sea de la disciplina que sea, porque el ejecutante también lo vive. Tú sabes que el público está comiendo de tu mano, que es un acto de

generosidad, que están compartiendo algo contigo muy íntimo y, a veces sale y, a veces no.

En *Cabaret Caracol* estaba, estaba. Hay momentos en que te transporta. El espectáculo te hace viajar. Tu mente llega un momento, como espectador, que ha dejado de razonar, que me da igual hacia dónde me quieren llevar y, cuando te dejas hacer, como espectador, y entras en los mundos que te propone el escenario, empiezas a viajar, tu mente se desatasca y deja de razonar lo que ve. Deja de buscar pros, contras, presente, pasado, futuro. No. Está en el presente y en el presente vive lo que hay. Da igual lo que pasó antes y le da igual lo que va a venir, aunque lo que va a venir es consecuencia de lo que está pasando. Es como que el flujo del espectáculo se te escurre entre los dedos, no puedes agarrarlo. Y eso es maravilloso, porque no pasa tan a menudo. Y no es evidente, no te estoy cerrando todas las puertas del pensamiento, te estoy intentando abrir. Yo creo que hasta Brecht, que era el rey de... De lo que siempre se habla de Brecht es del distanciamiento, esta necesidad de lo didáctico y de que el público comprenda. Yo creo que eso no era así para nada, porque si no, no hubiera hecho las cosas que hizo: *La ópera de tres centavos*. Entonces todo esto que te está seduciendo, ahora te dice: “no te dejes seducir”. Y ahora toma distancia para que yo me haga consciente. Es esa dialéctica.

A.G.: ¿Utilizas en *Cabaret Caracol* esa dialéctica brechtiana de distanciamiento, cada vez que los protagonistas salen de su personaje para mostrarnos una determinada realidad?

E.G.: Sí, de momento, es hacer consciente de que están en una situación jodida.

A.G.: Por ejemplo, en el número del barco, que te dejas envolver y te olvidas de la realidad con toda esa utopía y, de momento cortas para introducir las sirenas.

E.G.: Sí. Y de momento suenan las sirenas de las bombas. ¡Fíjate si le dimos vueltas a ese número! Porque era el final del espectáculo y había que terminarlo de alguna manera. Y en la dinámica en la que estábamos metidos de realidad, ¿cómo

hacemos el bombardeo? Tuvimos mucho debate con Zbyczek, mi amigo polaco que siempre me da ideas. Me dice: “no, no. Aquí hay que meter explosiones de verdad, hay que hacer retumbar el teatro, tenemos que meter en el sonido algo que haga que las butacas se...” Y yo: “no, no, tiene que ser algo más sencillo”. Y fue cuando llegué a las diapositivas. ¿Cómo salimos de ahí? Y no sé cómo -porque no recuerdo cómo fue-. Seguramente llegué a casa y empecé a mirar fotos, porque yo esas diapositivas ya las tenía de una *performance* que habíamos hecho con Cambaleo hacía no sé cuánto. Y yo tenía esas diapositivas ya hechas y estaba rebuscando, intentando salir del atolladero, porque realmente estábamos en un camino que no sabíamos adonde ir, no sabíamos cómo cerrar el espectáculo. Entonces, estaba el poema de César Vallejo ahí, pero a mí me faltaba algo, me faltaba un nexo. Yo quería hacer un homenaje a aquella gente desde hoy, y entonces aparecieron las fotos, aparecieron las diapositivas. Vamos a coger fragmentos de las diapositivas con maletas. Empezamos a elaborarlo y de pronto, encontramos una salida entre otras posibles.

A.G.: Y ahí corta, se acabó el espectáculo y estamos en el presente con los actores, sin los personajes de la Peña ni nada. Ahí tienes el homenaje.

E.G.: Había fotos de la Guerra de Yugoslavia, de Vietnam, de la Primera Guerra Mundial, de una cárcel en Latinoamérica que decía: “auxilio, nos están matando”. Lo que pasa es que estás, de pronto, dándole vueltas y no encuentras la idea y cuando la encuentras dices: “¡claro!”. Y a veces pruebas y no es eso, y a veces pruebas y sí es. Y no sé porqué tengo la intuición de que hay que acabar así, con esto.

A.G.: ¿Tuviste claro desde el principio que el poema de César Vallejo iría en el velatorio?

E.G.: Pues lo tuve claro el día que lo tuve claro, porque no estaba en los primeros guiones que tenía. Es un poema que siempre me ha encantado y que venía muy al hilo, porque es un poema que lo escribió aquí, que no era una guerra corriente y moliente. Esta guerra fue muy especial. Fue una guerra entre hermanos y por hermanos,

bueno, yo a veces pongo en duda que fue una guerra entre hermanos. Para mí fue entre el ejército y el pueblo. Aquí la gente tenía algo por lo que luchar, más allá de la patria, de la tierra, de las cuestiones tradicionales por las que la gente ha luchado. Aquí estaban luchando por una manera de vivir, por ser libres, porque no les metieran en la cárcel porque pensaran de cierta manera o les fusilaran, porque... porque pudieran poner a sus hijos nombres como Liberto, o el que les diera la gana y no uno del santoral. Luchaban por todo eso: por respirar. Era una lucha a muerte, porque la gente estaba ya hasta las narices.

En este país no ha habido democracia más que tres o cuatro años en toda su historia, aparte de este periodo. Entonces, ¡basta! Tenemos un periodo de dos años y otra dictadura que dura diez, ¡y todos a la cárcel! Y ahora ya tenemos una democracia, ha ganado la izquierda. Empiezan a hacer cosas que en todo el mundo eran innovadoras. Que estamos en la punta de lanza del pensamiento, y de pronto ¿otra vez viene el ejército a joder? No, no, no, de eso nada. Parece que hay una sensación de que el arte tiene que ser objetivo, y yo creo que históricamente nunca lo ha sido. Que los artistas, siempre han estado al servicio del poder, porque les ha pagado el poder o porque les ha vigilado el poder, pero a la vez siempre han sido rebeldes, aunque fuera subterráneamente con la censura encima: Shakespeare, Lope de Vega. A todos esos les cayó el poder encima, de una manera o de otra. Y no ha querido ser objetivo, pero ahora hay como un espíritu de que hay que ser como objetivo y, ahora creo que se está volviendo a algo de pensamiento más personal.

Yo no soy anarquista, pero lo que no soy es ninguna de las otras cosas. Tengo algo más de anarquista que de otra cosa. Y el espectáculo tenía que defender eso. ¿Y hablamos de la guerra y tenemos que ser objetivos, porque es una guerra entre hermanos? ¿No tenemos que tomar partido? ¿Cómo es eso? En folletos del Valle de los Caídos hasta hace cinco años, -no sé ahora, porque no ha caído ninguno en mis manos-, pero ponía que era un monumento a los caídos de la Guerra Civil. No, perdona. Era un monumento a los caídos del fascismo, construido sobre un cementerio de presos republicanos que fueron torturados y masacrados en ese sitio para construir ese... No es un símbolo a la reconciliación. Es como que todavía se sigue intentando crear esa

sensación de que todos los bandos eran iguales. Y hay que decir: “no, los míos eran estos”. Para mí en este caso era clarísimo.

A.G.: ¿La idea de que la escenografía evocase un viaje, la tuviste clara desde el principio?

E.G.: No, yo hablé con Carlos... hombre, partíamos un poco del mundo constructivista de los años diez-veinte en Rusia, que se desarrolló más en los treinta: Meyerhold. Las escenografías constructivistas eran plataformas, rampas, un palo de bombero... un poco abstractas. Y le dije que quería diferentes alturas, y él empezó a trabajar y lo fue elaborando. Y luego, empezamos a ver que era un barco, con el tiempo. Es largo el proceso, porque desde que yo le dije a Carlos las primeras cosas, hasta que llegamos a algo, pasó tiempo. Fuimos afinando en la idea: primero el diseño y luego fue elaborando más. Rojo y negro tenía que ser todo, eso sí. Nos conocemos tanto que, a veces no hace falta ni hablar. Todos vamos trabajando hacia un mismo lugar.

A.G.: Y para los músicos, ¿cómo fue la aventura?

E.G.: Con los músicos fue muy gracioso en *Cabaret Caracol*, porque los músicos no están acostumbrados a trabajar en teatro, es otro pensamiento, es otra manera. De pronto, les pides para mañana un tango y dicen que es imposible. Y al día siguiente lo traen; traen un boceto, por lo menos. No están acostumbrados a esa inmediatez, pero cuando entran lo disfrutan muchísimo. La música de los niños es una mezcla de *A las barricadas*, de canciones populares. Pero es muy difícil distinguir casi nada de todo eso, porque hay varias capas de música que hacen con las guitarras a la vez, entonces se va mezclando todo y tú sientes que hay ecos de cosas que te suenan. Y eso sólo lo puedes hacer, porque el músico está metido hasta los ojos, el músico está llorando viendo el reportaje, él está imbuido de toda esa historia. Entonces, trae la idea justa. Porque empiezo diciéndole: “me gustaría algo muy monótono”, pero él no puede evitar elaborar y finalmente, le va como anillo al dedo la música.

A.G.: ¿Y la última música, la que está durante el velatorio y durante el poema de César Vallejo?

E.G.: Hay una canción polaca ahí. Esa canción polaca es una vieja historia. Realmente, la canción no dice nada, es una canción de pastores. Esa canción la cantábamos a principios de los ochenta, cuando nos juntábamos con los Bekereke, y la trajo un colega español que trabajaba en Suecia en una compañía y nos la enseñó. Entonces, cuando estábamos en *Cabaret Caracol* con Miguelón, -que era el único que se la sabía-, la cantamos. Y es una canción que tiene mucha fuerza. Se la enseñamos a los demás y la metimos. Esa canción estaba en la cultura de algunos grupos en España, pero venía de otro lado, en un momento en que muchos grupos de toda Europa venían aquí y nos relacionábamos mucho.

A.G.: ¿Por qué las distintas nacionalidades de los personajes que aparecen en *Cabaret Caracol*? Víctor Polop (Fassman el magnetizador), por ejemplo, ¿es ruso?

E.G.: No, no. Es catalán. Víctor es catalán, lo que pasa es que Fassman (el personaje que él hace), Fassman es de los pocos personajes que aparecen en el espectáculo que existió de verdad. Era magnetizador y mentalista y creó escuela. Fue un personaje importante en los años veinte-treinta. Entonces, dijimos: “vale, este tío es ruso, pero en realidad se hace el ruso”, porque hay toda una tradición en las variedades de inventarse una procedencia exótica. Entonces, sabíamos que Víctor tenía su personaje artístico que era Fassman, y empezó a inventarse una biografía impresionante en base a lo que yo le había dado. Entonces, empezamos a inventar la historia que Víctor Polop se hubiera inventado de Fassman. Y era Miguelón quien tenía que defender este personaje, porque él perteneció a las Juventudes Libertarias en el año setenta y siete. Él era anarquista. Entonces, era como natural que él fuera quien defendiera ese texto, porque él ha creído firmemente que hay que construir un mundo nuevo sobre las cenizas del anterior. Hay que matar, hay que quemar, porque no tiene solución esto, está enfermo desde la raíz.

A.G.: ¿Fue consciente la relación entre el personaje de Salomé de la Peña, su personaje de la *Troupe Corona*, Afrodita y su danza de la fecundidad?

E.G.: No es muy consciente eso, lo que pasa es que, -como ya te digo-, que como todo parte al mismo tronco, ellos mismos iban creando relaciones que a mí se me escapaban y que luego, descubría en una función viéndolos. Recuerdo la de Málaga como una función muy potente, porque estalló la guerra también y estábamos como en pleno delirio con la guerra, estaba con el “¡no a la guerra!” todo el mundo. Recuerdo una función tremenda. Lo tienen ya tan claro, que empiezan a congelar el tiempo. De pronto, no pasa nada en el escenario, pero no deja de pasar. No dejan de pasar cosas. Recuerdo momentos así que me sorprendían, que es ceremonial.

A.G.: No sé si estarás de acuerdo conmigo en que hay algo especial en el número de la danza de la fecundidad, con ese texto tan potente y el final tan cargado de esperanza. Es como una lanza de esperanza a la vida.

E.G.: Ese texto es una parte de Artaud, que dice: “hay una isla en la que los hombres no pueden dormir, atormentados por el ruido ensordecedor de las estrellas” -se recrea Bali-. Y otra parte no sé si es de Jodorowsky... no, no es de Jodorowsky. Es algo que leí una vez sobre las mujeres que sueñan con ser águilas y cuando despiertan son águilas que están soñando con ser mujeres. Es una mezcla de cosas que, de pronto, las cuadré, porque me cuadraban, pero que no tenían nada que ver la una con la otra. Pero que tenía clarísimo que era eso. Es un texto, además, muy tierno, muy poético. No encierra una carga dolorosa. Es como una invitación a la vida, pero porque Tórtola Valencia tenía esa onda. Ella hablaba de Bali, hablaba de otras culturas y las traía a occidente, obviamente a su manera, porque seguramente no había estado nunca en Bali.

A.G.: En realidad, el espectáculo es la unión entre vida y muerte y, a partir de ella, de la destrucción total, se construye la vida.

E.G.: A mí, llega un momento en que se me escapa el contenido del espectáculo. Es como que hay un punto en que tengo la sensación como de que hubiera caminado solo; como si hubiéramos copiado algo que ya existía. Es una sensación muy extraña, porque tú lo vas armando de cero, sin embargo, tienes la sensación de que poco a poco va adquiriendo la coherencia de algo ya hecho. Es como que no es mío, que ya existía, aunque sale de tu cabeza. Es como si el espectáculo hubiera ido adquiriendo voz propia. Yo no tenía ciertas intenciones que han ido viniendo. Como que el espectáculo ha ido hablando por sí mismo. Ha ido cogiendo su vida y ya no lo puedes agarrar. Hay cosas disparadas en el espectáculo que son voluntarias, y muchas que han venido solas, han venido del acoplamiento de las cosas y de pronto, empezó a caminar solo. Pero me parece fantástico, creo que es bueno.

Esto que dice Sanchis Sinisterra de que no hay que llenar todos los huecos, hay que dejar vacíos para que los llene el público y, no le puedes dar todo hecho. Y llega un momento en que esos vacíos son los momentos más importantes del espectáculo, los momentos que no llenas. Adquieren, de pronto, una importancia para el espectador enorme para que construya, para que juegue. Y al final, ese es el disfrute: construir y jugar.

En *Cabaret Nómada*, quizás ha sido el espectáculo donde se ha puesto de una manera más potente, porque estaba lleno de vacíos. Ese espectáculo se construyó sobre el vacío absolutamente. El vacío fue el método de trabajo para elaborar los personajes, para crear los momentos. Partimos de *El cielo sobre Berlín* como concepto de los personajes: los ángeles que deambulan por la ciudad; que nadie les ve, pero que te consuelan; que están contigo; que son capaces de comprenderte... invisibles. Que al fin y al cabo, es la función del artista de alguna manera. El método de trabajo no fue de creación de personajes, sino que fue de trabajo sobre el vacío y eso, es un vértigo tremendo. Es trabajar a partir de tus sentidos y moverte por necesidad. Era un nivel de apertura tan grande que encontraron conexiones entre ellos increíbles. Y de ahí salió toda una línea de trabajo impresionante para desarrollar.

Lo que pasa es que todo este país es tan jodido, que cuando uno se plantea meterse en un trabajo así, es carísimo y casi nadie lo entiende ni lo valora. Nadie entiende ni valora el proceso. Y en los procesos así, es donde se encuentran nuevos

elementos de lenguaje, digamos, donde se desarrolla este arte, cuando tienes el tiempo para explorar, para meterte y encontrar cosas que están ahí y tienes que descubrirlas. No es un trabajo de búsqueda, sino de encuentro, que es muy diferente. Es un trabajo de quedarse quieto y de esperar a que venga. Es muy pasivo. No es estar inmóvil en el escenario, hay toda una elaboración y todo, pero que es un camino por el otro lado. Y cuando aparece es increíble.

Siempre habíamos trabajado personajes de una manera muy meticulosa, pero de pronto yo, en *Cabaret Nómada*, les daba unas fotos y colocaba personajes invisibles por todo el escenario y, desde esa actitud digo: “ahora entra, te metes en el personaje de esta foto de un campo de refugiados”. Entonces, teníamos todo el escenario lleno de gente situada. Teníamos un plano de dónde estaban, y yo iba poniéndoles música y ellos entraban y salían. Era tremendo, era sobrecogedor las cosas que pasaban ahí, porque de pronto se metían en el personaje y el personaje ya estaba ahí, pero con una contundencia y un desgarró impresionante, con toda una historia detrás que hasta hacía un momento no conocían. Había momentos de vértigo, porque el vacío es parar el flujo de pensamiento y centrarse en lo concreto; olvidarse de los prejuicios.

Pero nosotros no intentamos hacer algo nuevo. Es saber que “la novedad es vieja como el mundo”, que en realidad no hay nada que inventar, sólo hay que reescribir, visitar y que releer, porque tú vas cambiando y cada vez que lees algo eres diferente, y comprendes desde otro lugar. Yo creo que tener la intención de inventar es de una arrogancia tremenda. Yo no soy capaz de inventar. Es ver las cosas de otra manera. Y esa es una sensación muy tranquilizadora, porque hay mucho de donde beber, sobre todo en las fuentes del oficio y de la creatividad. Hay una cosa para mí, que no es un valor en este país, que es la creatividad. La gente valora muy poco la creatividad. Concebir que la imaginación es un músculo que se necesita trabajar, es algo que no todo el mundo entiende dentro del oficio. Es importante para mí. Y para los artistas de circo y variedades lo ha sido siempre, porque no tenían ningún papel escrito que les dijera cómo hacer su número; tenían que inventarlo ellos. Por eso, esto es algo que me duele mucho: que se valora más el resultado que el proceso, cuando lo más importante es el proceso, porque es donde están todas las claves de todo. Ese espíritu de aventura no está de moda, me parece. Está de moda cierto espíritu de aventura, pero no el de los jardines

secretos, no el de meterse en jardines que no conoces. Sólo hay que prepararse para eso, no es tan complejo.

A.G.: ¿Cómo definirías tu labor como director?

E. G.: Cuenta Peter Brook, que estaba en una taberna en Italia con un grupo de amigos directores todos, y estaban hablando sobre la palabra director, ¿cuál es el término que mejor le iría? Y de pronto, un director italiano dice: “yo creo que lo que más define sería destilador”. Porque es eso, un poco. Es como conseguir la esencia. Y eso es un trabajo de elaboración largo y cuidadoso, pero tú no sabes cómo va a salir el vino nunca, y entonces, estás abierto a lo que pase.

Seguidamente, redactaremos la entrevista personal al director de la compañía realizada por la autora el 11 de mayo de 2015, en relación con *La Barraca del Zurdo*:

Ana Gardeta: Tú partes de una historia súper elaborada con todo tipo de detalles, pero también me gustaría saber ¿por qué decides escribir sobre una familia de artistas, por qué las guerras del siglo XX? Antes de todo esto, ¿qué te motiva para tu página en blanco?

Emilio Goyanes: Yo estudié historia y siempre me ha interesado mucho saber de dónde venimos. También en 2010, cuando hicimos el espectáculo, estaba empezando la crisis a saco. Yo venía de arruinarme estrepitosamente en Madrid, en el Teatro Marquina. Había perdido muchísimo dinero en una operación de una temporada de verano en Madrid, que no salió como esperábamos. Éramos muchos. Me arruiné muchísimo y estaba muy sensible con el oficio. Digamos que uno tiene la sensación de que realmente lo que haces tiene sentido en la sociedad y que hay que ponerlo en valor. Por eso hablar de los artistas, porque hay como una ola, una oleada, -sobre todo desde la crisis-, que dicen que cuando el hambre entra por la puerta el amor salta por la ventana. Hay una...no de todo el mundo, -ni mucho menos-, pero hay una opinión que se expresa

a través de las redes, a través de los medios, a través de la televisión muchas veces, como en contra de los artistas.

Este país ha tratado muy mal a sus artistas siempre, al revés de eso que dicen los países de nuestro entorno. Aquí, como decía Fernando Fernán Gómez: “no nos han podido enterrar en sagrado hasta el siglo XIX”. Los actores tenían que ser enterrados en los cementerios civiles. Y yo llevo teniendo estos años la sensación de que necesito reafirmarme en lo que hago en mi oficio, entonces hablar de gente como ésta: del Zurdo y su familia, que durante muchísimos años contra viento y marea, siguieron en el oficio sin perder el ánimo, inventando cosas, reinventándose constantemente. Es hablar no sólo de nosotros y hablar no sólo de los artistas, sino de la gente que tiene ese espíritu, que no se deja avasallar, que se reinventa y que si no se puede por aquí, pues mira por allí. Cambia el rumbo y sigue su camino. Y un poco de ahí viene, de esa sensación.

Tengo un amigo en Madrid que dice que durante estos últimos veinte años lo que hemos creado ha sido una especie de mitología del cabaret. Realmente hablamos de *Cabaret Caracol* y, en otros espectáculos hemos creado como un cuerpo de números, de historias, de personajes que, a pesar de que no existieron, podrían haber existido. Digamos, tienen visos de verosimilitud. Y hemos ido creando como un cuerpo narrativo, como un universo estético en torno a lo que pudo haber sido. Y *La Barraca del Zurdo* era seguir avanzando en ese sentido. La idea era hacer al principio un espectáculo de cabaret como había sido *Cabaret Líquido*, -que había ido bien-, pero no tenía ganas de hacer otra vez lo mismo. Realmente, estratégicamente hubiera sido seguramente lo mejor, en principio. Entonces, yo quería contar algo. Quería contar una historia a partir de ese lenguaje que hemos creado. Quería contar una historia y contar una historia de noventa años era todo un reto. La historia de esta familia a lo largo del tiempo y hacer que los vivos y los muertos se juntaran en el escenario. Digamos, poner el lenguaje teatral a fuego, ponerlo en peligro. Retar al lenguaje teatral. ¿Para qué sirve? Pues sirve para esto: para viajar en el tiempo, para pasar por muchos paisajes. Esta cosa de la unidad de espacio, tiempo y acción, yo nunca...no vivo con ella. Se me queda pequeña.

A.G.: Todos los lenguajes que utilizas, -porque en *La Barraca* hay musical, hay *clown*, lenguaje gestual, variedades, cabaret, escenas más realistas también,- todo ese

lenguaje, como empezaste también con *Cabaret Caracol*, un lenguaje tuyo muy propio, muy particular...tu propio lenguaje de cabaret. ¿Esta es la vía que tú encuentras, la vía de expresión que mejor te vale para hacer tu teatro político? Porque tú con esto haces teatro social y político, con estas dos obras.

E. G.: Sí, con estas en concreto. Yo creo que todo el teatro que hacemos, cuando está bien hecho es político. Pero, ¡recuperar la memoria! Te diré que hay ayuntamientos que no han llevado el espectáculo por esto precisamente. Ayuntamientos del PP, que a sus programadores cuando les presentaron el espectáculo le dijeron: no, esto no. Porque ahí está. El teatro para mí es una herramienta. Para todos nosotros es una herramienta para decir lo que sentimos, pensamos y ponerlo encima del escenario. Para hacerle llegar al público algo que le sea útil de alguna manera. Y el lenguaje del cabaret, de las variedades, del teatro musical, nos permite renovar el lenguaje del espectáculo todo el tiempo, es decir, tener al público todo el tiempo pendiente e interesado por lo que va pasando.

Se podía haber hecho de la misma historia una versión realista, pero es que uno es preso de su misma historia. Entonces, vienes trabajando en esos lenguajes desde hace mucho tiempo y ves como inevitable y gustoso hacerlo así. Esto a los actores les pone en un brete tremendo. Eso obliga a cambiar de registro todo el tiempo y a jugar con los mecanismos del teatro de la tradición. Yo entiendo la tradición, no como la tradición de la literatura dramática, sino la tradición de la escena, el *clown*, canciones... Todo eso estaba en la comedia del arte, estaba en Plauto, estaba en las atelanas romanas, los bufones, en los juglares, todos esos juegos. Esos mecanismos están en la historia del teatro y jugar con todo eso es un gusto. Te hace reencontrarte con algo que va más allá de esos noventa años que decíamos, sino que está mucho más atrás. Y yo creo que el público lo agradece mucho, porque es como un derroche, es generoso y el público lo siente como un acto de generosidad, y por tanto empatiza más con lo que hace. Pero esto lo pienso a posteriori; cuando lo estamos haciendo, simplemente ése es nuestro camino y seguimos por ahí.

A.G.: La utilización de tantas técnicas, tantos lenguajes. ¿Tenías claro lo que querías usar o va con la necesidad de los ensayos?

E.G: Realmente al principio, antes de empezar a escribir la historia de la familia Buenaventura, la historia de la *Barraca del Zurdo*, yo ya llevaba tiempo trabajando en el guión sin encontrar el camino. Entonces el trabajo que iba haciendo en el guión, era justo de lenguaje, qué lenguaje quiero utilizar. Entonces, cuando ya tenía la historia, digamos, hice la historia en novela, -para entendernos-, hice la versión teatral y luego me empecé a preguntar cómo iba a mostrar cada uno de esos momentos, con qué lenguaje. Entonces tire de todo lo que tenía, de todos los lenguajes que tenía: canciones, ropa viva, -la llamamos nosotros, es este juego de-...son clásicos. Son lenguajes muy clásicos de las variedades. Y entonces lo fui aplicando a cada escena, a veces porque encajaba muy bien y, a veces porque era todo lo contrario, porque no encajaba para nada e intentando provocar un choque entre el contenido y la manera de expresarlo. Y poco a poco fui construyendo el guión. Eso ya digamos, que se me ha ido echando el tiempo encima y, cuando llamé a los actores para leerles todo este historión del Zurdo y su familia, -aquí en este patio precisamente-, cuando llegó ese momento, -digamos que ya nos íbamos a poner a ensayar- así que lo que íbamos ensayando, yo seguía trabajando en el guión en casa e íbamos a la sala y vamos probando cómo encajarlo, cómo hacerlo y, poco a poco fuimos encajando todas las piezas del puzzle.

Fue un proceso largo que en aquel momento se podía hacer y ahora es más difícil, porque el nivel de desconcentración que tenemos y de actividad, cada uno para salir adelante, es muy grande. Pero la verdad es que nos metimos a fondo y estuvimos como tres meses a tope.

A.G: ¿Los actores sí que han ido engordando esa biografía de los personajes, o ya lo tenías? Porque tú lo tenías desde el principio muy detallado todo.

E.G: No, ellos lo que hicieron fue dar cuerpo y forma a los personajes. La idea de los personajes estaba muy clara en el guión, y en todos los escritos que había alrededor. Pero como te pones a jugar en el escenario, el proceso fue largo, es decir, de

creación del personaje. Había una dificultad añadida y es que los personajes se los iban a pasar unos a otros. El zurdo no lo iba a hacer sólo Nacho, sino que lo iba a hacer Toño también, y así había muchísimos personajes. Entonces el primer trabajo era encontrar una característica en cada personaje que fuera transmisible a los otros.

A.G.: ¿Un código común para todos?

E.G.: Claro, una estructura física, una voz, una manera de hablar, de pensar. Entonces ellos le dieron cuerpo. Yo según los iba viendo, decía: “vale, vale, claro, es así, qué tonto, cómo no pensé en eso”. Y ese es el juego. Yo creo que nosotros hemos ido colocando el trabajo en ese sentido, es decir, no hacemos creación colectiva en el sentido tradicional de: vamos a la sala a ver qué se nos ocurre. Vamos a trabajar sobre cosas muy concretas, pero con la apertura como para que cada uno ponga lo mejor de sí mismo ahí. Yo estoy abierto a cambiar, porque tengo muy claro lo que quiero y entonces, ellos me generan dudas y conflictos, pero yo tengo una base en la que estoy asentado y eso hace que pueda estar tranquilo, porque si me llevan hacia a un camino que no era el que yo pensaba, yo ya he pensado en cinco caminos, entonces alguno de esos por los que me llevan lo he tenido en consideración antes. Voy muy preparado a los ensayos, no hay esas tensiones. Ellos saben que pueden romper, porque yo los voy a reencauzar, a reconducir. Porque lo que tengo muy claro en cada escena es el ambiente que quiero, el del universo que quiero. Y algunas eran muy técnicas.

A.G.: La atmósfera que quieres crear.

E.G.: Sí. Cuando empezamos a ensayar yo ya tengo claro de principio a fin hacia dónde quiero llevar al público, más o menos. Y luego voy jugando por el camino, voy cambiando. Lo tengo claro y entonces, lo que hacemos es intentar profundizar en ese universo, en ese pequeño micro-universo que hay en cada escena para ir más a fondo. Aquí quiero que el público respire, aquí quiero agarrarle el pecho. Y luego, buscamos la manera de hacerlo. También, este espectáculo la verdad es que ha sido... de vez en cuando haces un espectáculo así, que se convierte en algo muy especial también, a base

de meterse en la historia y de visualizar esos personajes, que aunque no eran gente real podían haberlo sido en sus peripecias, en sus historias. Acabas por identificarte, acabas por cogerles cariño. Acabas por relacionarlos con tu propia historia.

A.G.: Tú hablas de la historia de hoy contando la historia de ayer.

E.G.: Sí, porque en el fondo es lo mismo. Las cosas no han cambiado sustancialmente para nosotros ni para nadie. En las relaciones familiares. Parece que la tecnología lo ha cambiado todo pero, realmente no ha cambiado nada. Sólo tenemos otra manera de expresarla o de informarla, o de comunicarla, pero la cosa de la vida sigue siendo sustancialmente la misma. Si tus padres confían en ti o no, si sabes que hagas lo que hagas, aunque este mal, ellos siempre van a estar ahí y te van a apoyar.

Yo, una vez en la Cope, haciendo una entrevista. Uno con este espectáculo, tienes que tener mucho cuidado cuando vas a hacer una entrevista: con qué medios la haces y qué oyentes tiene; porque no quiero asustar a la gente que oye la Cope con historias anarquistas, de memoria histórica, por si les sale un sarpullido. Yo quiero que vayan al teatro, quiero meterles en la trampa, y que una vez que estén allí, se lo coman. No en el mal sentido, sino que se lo coman en el sentido que se lo come todo el mundo, que es hacer una especie de limpieza, de mirarse en la historia, de mirarse en sus familias. Cuando iba a hacer esta entrevista en la Cope, más que hablar de la política, de lo que hablaba era de la familia, de esa cadena familiar, de esa gente que son tus padres, tus abuelos, tus tíos... que te apoyan, que están contigo, que tienen algo que les une. Es una de esas familias casi irreales. Que las familias cristianas, precisamente, no tienen ni mucho menos: el monopolio del apoyo. Para nada.

Y yo creo que hay mucho de eso, que los actores también...he escrito conociéndoles muy bien a ellos también. Su nivel de implicación en la historia era enorme. Recuerdo la escena de los abuelos, -era tremendo-, porque no sé cuántas veces la repetimos para ir encontrando el camino. Acababan llorando cada vez. Llorando de emoción, no un lloro lastimero. Llorando de emoción, de estar metidos en la historia, en la situación. Decía: “alejaos de la emoción, porque es que si no, no hay manera.” Y realmente, eso fue muy rico. Yo creo que luego eso se siente en el resultado final, se

siente en el espectáculo. Ese nivel de implicación, no sólo ideológico, sino artístico, personal. Y no siempre uno es capaz de hacer espectáculos así.

A.G.: Todos los datos, todos los acontecimientos reales, personalidades reales que introduces, -como ya lo habías hecho en *Cabaret Caracol*-, ¿piensas en el público, lo haces para tener un discurso más cercano con ellos? ¿Para que se sientan identificados, para...?

E.G.: No lo sé, es que...

A.G.: ¿Una especie de identificación y alejamiento?

E.G.: Sería una especie de novela historia, o algo así. En las novelas históricas siempre hay personajes: león el africano. Siempre hay personajes inventados. El protagonista suele ser un personaje inventado, pero que se relaciona con personajes reales y esto, claro que le da más verosimilitud a toda la historia, pero realmente está casi todo inventado. Ahí aparece Lorca y aparecen otros personajes, pero de pasada. El maestro Cossío, que fue el alma de las Misiones Pedagógicas. Pero realmente, es que me iba encontrando; según iba escribiendo, me los iba encontrando. No fue algo pensado. No pensé a priori voy a hacer esto, esto y esto; sino que iba escribiendo y cuando llegué al año treinta y cinco me encontré al maestro Cossío, me lo encontré. Dije: “esta gente han estado en las Misiones Pedagógicas, seguro; entonces se han encontrado a...” Esta gente iban a actuar a Madrid, entonces fue el maestro Cossío a verles y dijo: “chicos, Zurdo tú tienes que venir con nosotros a las Misiones”. Ahí se encontraron a Federico que estaba con La Barraca, estaba con su propia barraca. Yo dije: “seguro que se encontraron y se entendieron.” Al final, igual que ellos lo vivían todo con pasión y a nivel personal y se encontraban de gira, nos pasa a nosotros lo mismo.

Yo tengo los colegas de toda la vida, que nos vamos encontrando a lo largo de los años, y que somos algo más que amigos. Somos una especie de familia que a veces se lleva bien, a veces mal, pero que es bastante solidaria en general y que nos gusta ver que los compañeros hacen cosas buenas y cosas que están bien, que nos enorgullece. Yo

tengo ese sentimiento familiar en el teatro, la danza, en el circo. Cada vez que veo algo que me gusta me alegra muchísimo, me da fuerza, me da energía. Tuve una época en que me daba envidia, malsana incluso. Pasó hace mucho. Es verdad, yo creo que nos pasa a todos. Ves que a alguien le va bien y no lo entiendes. ¿Por qué al otro le va bien y a mí no? Yo que sé. Esto es una carrera de fondo y, a veces te va bien y, a veces te va mal. La gente se te pone en contra, a veces a favor.

Yo sólo he hecho un Shakespeare en mi vida. Sólo he hecho dos obras: un Shakespeare y un Lope, y cuando lo hice, haciéndolo tenía la sensación de que entendía muy bien a Shakespeare, porque yo no soy un autor, yo soy un tío de teatro y entonces, yo no escribo como un autor que lleva una vida aislada de las tablas, sino que toda mi vida ha sido el escenario, como lo era para él. Entonces, cuando estaba escribiendo pensaba: “este hijo de puta escribió la obra de una manera y luego lo vio hacer a los actores y la reescribió completamente”. Porque es así como es en la vida. Yo creo que esta idea de los autores que están en casa y escriben y luego se empeñan en que nada cambie, es una historia muy reciente en la historia del teatro. Las cosas se han hecho siempre de otra manera.

En fin, este viaje, el viaje de *La Barraca*, es el viaje de varias generaciones. No sólo de artistas, pero es esa lucha permanente. La cosa en la lucha es no perder el ánimo, pero yo creo que en ese viaje estamos todos nosotros, está la gente de la compañía y todos los compañeros que hay alrededor. Para mí, la historia cuando hicimos el espectáculo es que no fuera tan autorreferencial, eso me preocupaba un poco. Voy a hablar de una familia de artistas, pero quiero que un fontanero o un bombero sean capaces de agarrarse al espectáculo. Yo como escritor no tanto, pero como director soy el enlace sindical del público, que decía Gerome Sabarí. Yo defendiendo los intereses del público y quiero que les penetre, que le llegue a cualquiera, independientemente sea artista o no. Yo creo que eso lo conseguimos. Memoria histórica, la historia de la familia, el viaje, la lucha, la permanencia en el oficio, la necesidad de “a un tumbado no hay quien lo tumbe”. Ese dicho de la madre de un amigo, que dice: “no, tranquilo, si a un tumbado no hay quien lo tumbe”. De ahí sólo te puedes levantar. Esa sensación constante que está en nuestras vidas y en la de mucha gente. Se fueron a tomar una cerveza después de la función, -yo no iba ese día-, se fueron los actores a un bar y el tío

del bar había estado el día antes en la función, - aquí, en el teatro alhambra, estuvimos dos o tres semanas de funciones-, y al entrar les reconoce, les invita a una cerveza y les dice: “sois unos cabrones, porque iba a cerrar el bar y ya no lo cierro”. Lo que me ha metido el espectáculo en el cuerpo es como ¡no me rindo!

A.G.: Es un mensaje muy bonito que es la resistencia. La resistencia en nuestro oficio, la resistencia a un sistema que es bastante castrador. *Cabaret Caracol* también tenía un mensaje, pero de esperanza. Es muy similar, pero aunque el fondo es el mismo en las dos, *Cabaret Caracol* es más amable en la forma. *La Barraca* es un poco más dura, es lo que es, no esconde nada, es más agresiva.

E.G.: Puede ser, no sé. Puede ser, porque se acerca más a nuestros días también. *Cabaret Caracol* está más circunscrito a una época concreta. A la Guerra Civil, al Madrid sitiado, a todo esto. Y *La Barraca* sigue hasta hoy. De hecho yo iba avanzando en la narración cronológicamente, entonces tenía Wikipedia al lado y decía: “a ver 1945, ¿qué pasa, dónde está esta gente? Están todavía en Latinoamérica, pero van a volver. No, todavía no van a volver, que esta la guerra todavía en Europa”. Entonces yo iba avanzando así cronológicamente. Iba muriendo gente de la familia, naciendo otros y yo iba escribiendo sobre eso y, cuando llegue al año 2000 me dije: “¿por qué ha llegado a nosotros esta historia? ¿Cómo ha llegado a nosotros esta historia?” Nosotros en el año 2000 estábamos en la Cuarta Pared en Madrid actuando y los carteles en el metro - entonces la Cuarta Pared podía hacer publicidad en el metro, eran otros tiempos- y había carteles que ponía “el Cabaret anarquista abre de nuevo sus puertas en Madrid”. Yo decía: “dos de los hermanos cogieron el metro y vinieron a vernos y luego se vinieron a Granada a vivir, porque la abuela era granadina”. Nada de esto es casualidad, pero es verosímil, y Granada es una ciudad llena de artistas anónimos. Hay un montón de gente en la ciudad, que ni sabemos que viven aquí, pero que han decidido en un momento de su vida venir a vivir aquí, por lo que tiene la ciudad. Y ahí nos encontramos, y ahí empezaron las conversaciones y nos contaron todo. Y un poco ese juego. Nosotros también entramos en la historia de *La Barraca* como personajes.

A.G: Antes hablabas tú de la referencia, que no querías la auto-referencia. Las referencias que tienes en *La Barraca* a textos, es a tu propia obra: a *Cabaret Caracol*.

E.G. Porque también pensé que, seguramente, eran colegas de la gente de Cabaret Caracol. Seguramente, el Zurdo actuó en *Cabaret Caracol*, porque era anarquista y allí era uno de los cabarets más reconocidos como un cabaret anarquista. Y, seguro que eran colegas y seguro que se juntaron y se dijeron: “vamos a hacer algo, los enanos. Hacemos lo de Hitler, Franco y Mussolini, pero entro yo y les corto en pedazos”. ¿Por qué no? Vivo en Granada hace veintitantos años y para mí Lorca es un personaje muy importante. Siempre he intentado visualizarlo, por eso quizá nunca he montado una obra de Lorca. Me provoca tremendo respeto y cariño, además. Es un personaje al que le tengo muchísimo cariño. No lo veo como un dios; lo veo como una persona. Tiene una fragilidad tremenda. Porque si recuerdas en *La Barraca* la situación con Lorca, es que él se junta con el Zurdo en su carromato y beben y hablan y, seguramente, más con la mujer del Zurdo que es más culta, porque el Zurdo es un animal. Muy sensible, pero es un tipo bien recio, pero su mujer es una tía con la que seguro podía tener largas conversaciones. Ellos tienen una hija, Sara y, Federico -yo me la imagino- con ella hablando, inventando y, ella le dice: “mira, he escrito un poema, Federico”. Y resulta que es un poema premonitorio de lo que va a pasar. No recuerdo el poema ahora.

A.G: Lo tengo por aquí apuntado.

E.G.: Pero habla de la muerte de Federico, sin hablar.

A.G: Ella le dice: “eres muy guapo y muy blanco, como un caballo de plata, que camina hacia su nacimiento para encontrar la muerte”.

E.G.: Sí, porque Federico se empeña en venirse a Madrid en contra de lo que le decía todo el mundo, -o sea, a Granada-, a estar con su familia. “Allí no me va a pasar nada, que conozco a los Rosales, que son falangistas y no me van a tocar”. Todos los

amigos le decían: “vete a París, sal de España, vete, vete o quédate en Madrid”. Se lo dijeron todos, hasta algunos amigos falangistas que tenía en Madrid. Le dijeron: “no vayas, no vayas”. Y se empeñó en venir y lo mataron. Entonces eso de que “cabalga hacia su nacimiento para encontrar la muerte”. Y él dice: “sólo el misterio nos hace vivir, sólo el misterio”. Esa frase es suya. Yo creo que él lo entendió, cuando iba caminando por aquel camino de piedra, de chinos, sin dormir.

A.G.: Y el poema anterior, el que le dice Sara, el del caballo, ¿lo escribiste tú o salió de la actriz?

E.G: No, lo escribí yo. Ellos aportaron texto, pero digamos, yo les pedía incluso: “no, eso no lo digas así, lo he escrito mal. ¿Cómo lo dice el Zurdo? Dilo desde ti, desde el personaje”. Pero la mayoría de los diálogos estaban escritos ya.

A.G.: ¿Y las canciones también?

E.G.: Sí.

AG: ¿Ellos en esta ocasión no han compuesto nada?

E.G: Realmente casi siempre las he compuesto yo las canciones, lo que pasa es que a veces, por ejemplo en la canción de la resistencia, yo le propuse que me trajeran frases, ideas, que tuvieran que ver con la gira y entonces, a partir de esa frase yo fui reelaborándolo para meterlo en métrica y las rimas estuvieran correctas. Pero no sé, desde poco antes de *La Barraca* empecé a escribir canciones y, llega un momento que me di cuenta que entre que escribía la letra, se la pasaba al músico, le hacía entender lo que quería, pues me costaba menos hacerlo yo. A mí la música siempre me ha interesado, entonces llevo el móvil y lo grabo, y luego le paso el marrón al músico y le digo: “toma, a ver qué puedes hacer con esto”. Y él hace la armonía y Alex aportó muchísimo en eso, y obviamente en toda la música incidental, que era consecuencia de las melodías, de las canciones. Pero luego, la canción de la frontera, por ejemplo, que se

hace al final, cuando oí esa canción, dije: “ésta es la canción”. De Lhasa, y dije: “jamás, por mucho que yo me ponga, voy a escribir una canción así”.

A.G: ¿De quién es?

E.G: Lhasa. Lhasa es una cantante mexicana y compositora. De hecho, es una especie de corrido lento. “Hoy cruzo la frontera otra vez he de atravesar”. ¡Todo lo que cuenta la canción! Las sagas familiares tienen eso, que son emotivas. Las historias de amor eternas también. Como las de los viejos, gente que han estado toda la vida juntos y han muerto abrazados y, son esas cosas que en la vida existen, pero poco. Y al fin y al cabo el espectáculo es un diálogo entre los vivos y los muertos todo el tiempo.

Hoy es un momento en que para mí, hoy desde hace mucho tiempo, es un momento que hemos perdido el hilo con el pasado, (los propios artistas). Incluso hemos perdido el hilo con el compromiso, es decir, el mundo artístico es un mundo que está comprometido con la realidad, pero está comprometido más personalmente que artísticamente. Es decir, tú puedes oír a gente súper radical - no te voy a decir nombres, pero ya puedes saber a quienes me refiero- que hablan de cosas muy radicales a nivel político, pero que luego las cosas que hacen a nivel artístico son más que convencionales. Y también con el pasado, con nuestra familia. Es como que también la crisis ha ayudado a esto, nos ha metido en una especie de isla, de falta de relación con la vida. Estamos tan preocupados por salir adelante que nos estamos perdiendo la vida. Y yo creo que de alguna manera lo que hacía el espectáculo era reafirmar eso, esa conexión con el pasado y con los muertos. Tengo esa frase que me va golpeando a lo largo de los años, esta frase que dice: “los vivos cierran los ojos a los muertos, ahora los muertos abrirán los ojos a los vivos”. Es como, a veces, para pensar en qué momento estamos, tenemos que preguntar a los viejos que te dicen. Gente como José Luis San Pedro o como Gesell, que te dicen: “joder, indignaros, coño, indignaros”. Después de veintitantos años, ya no tienen nada que perder y están diciendo: “señores, joder no os dejéis avasallar, recordad que no hay que dejarse avasallar”. Y de alguna manera el espectáculo también habla de eso, es ese sentido de la resistencia. Que digo yo, resistencia en el oficio y en la alegría, cuando se pone tan duro, tan difícil, pero que es

fundamental. Yo me lo digo cada día .Yo hoy me lo digo cada día. Digo: “aguanta, aguanta hermano ante las agresiones. Ante todo”.

A.G: Tú te comprometes con lo que dices y con la manera de contarlo. No lo cuentas de una manera tradicional...

E.G.: O a lo mejor sí lo cuento de una manera tradicional, entendiendo la tradición en ese sentido que te decía antes. Hace un tiempo se me ocurrió una especie de categoría que sería teatro popular de vanguardia, porque realmente el teatro popular siempre ha sido de vanguardia. Lo que hoy entendemos como vanguardia. De hecho las vanguardias de principios del siglo XX: Meyerhold, todos los rusos, Brecht... toda esta gente se basaban en el teatro popular. Ellos estaban contra del naturalismo, en contra de Stanislavski. Aquello fue una enfermedad que todavía vive, que todavía persiste, pero realmente la raíz del oficio esta en otro lado, está en el juego, está en la sal de la vida, está en los cambios de personajes, en el desparpajo, en la música, en el movimiento, en la vitalidad. No esta cosa de los actores con las manos en los bolsillos soltando frases muy profundas. Está en empatizar con el público y llevar la realidad más allá de lo que es.

El *clown* es una exacerbación de la realidad. Los bufones es un espejo deformante, y eso es la tradición. Lo que pasa, que jugamos la tradición como nos da la gana. La leemos desde nosotros y hacemos nuestro propio cóctel y, eso es lo que le da un lenguaje, lo que le da un sentido único o le da un sello. Yo vengo del teatro de calle, del teatro de vanguardia, vengo de todo menos del teatro naturalista. Yo eso no lo conozco, no sé lo que es, no sé hacerlo. Se sale de mi esquema. No sé por qué, pero cuando mis colegas iban a la Escuela de Arte Dramático, yo les decía: “tío, ni de coña, no pienso ir a la Escuela de Arte Dramático para que me envenenen el cerebro con este teatro de mentira”.

Fui a ver a Els Comediants y *Sol, solet* cuando tenía diecisiete años y dije: “eso es lo que quiero hacer, teatro popular”. Pero por el camino te encuentras gente que te da un concepto: los polacos, los suecos...yo hice cursos con mucha gente, entre los veintitrés y los treinta, más o menos hice cursos con gente que venía a actuar y que

hacían un teatro muy diferente y, algunos teatro de vanguardia puro y duro. La AKademia Ruchu de Varsovia, estuvimos dos años trabajando, y entonces, de alguna manera, eso también reconvirtió ese lenguaje popular en otra cosa más sofisticada. Pero en el fondo yo creo que es muy tradicional, lo que pasa que parece que la tradición es el naturalismo, pero no es más que una enfermedad. Yo veo *El Espejo Negro* y me siento súper identificado, porque digo: “éste es mi rollo, éste es mi universo.

A.G.: Hay más lenguajes, otras vías de expresión que por sí solas hablan.

E.G.: Claro, porque es un lenguaje que está chequeado a lo largo de siglos, por no decir de un par de milenios. Está chequeado desde Grecia, desde antes de Grecia, y eso en Europa. En China, en Japón, todo ese lenguaje está chequeado ya, y se sabe que funciona. El lenguaje expresivo, el oficio de los actores, su capacidad, su cuerpo, todo eso sabemos que funciona. Se desecha porque viene un naturalismo y barre con todo, y viene el cine que es hermano del naturalismo y entonces, todo el mundo tira hacia el cine y la gente se forma para eso, por el afán de ser famosos. Pero el oficio lo guarda gente como *La Zaranda* o gente como *El Espejo Negro*. Eso es el oficio, No saberse un texto y decirlo muy bien y entender al personaje. Va de mucho más allá, va de manejar energías, va de ser un motor de energía, y eso requiere un trabajo y una preparación. Y eso es el oficio en el fondo. Está en el cuerpo de los intérpretes y de los que piensan lo que se hace y cómo se hace también, que también tradicionalmente siempre fueron actores que sabían cómo conectar. Es como el cantaor de flamenco consciente que sabe cómo meter el quiebro en el momento justo. Y ahora te voy a partir la espina dorsal y entra el quejido y te rompe y te dices: “joder, ¿qué ha pasado aquí?”. Y eso es oficio y la necesidad de decir cosas y de expresarlas, pero no deja de ser un juego también. Cuando trasciendes el oficio te olvidas de la técnica y entonces, está ahí el público y empatiza y dices: “esta vez no lo voy a hacer así”. Y yo les pido a los actores esto, que no se rindan con el espectáculo, que después de treinta funciones sigan todavía encontrando, porque hay mucho terreno para buscar.

A.G: La otra vez me hablabas del vacío que dejas consciente o inconsciente, en el espectáculo para que lo llene el público. ¿Cómo lo ves en *La Barraca*?

E.G.: *La Barraca* está llena de elipsis, de saltos en el tiempo, y también de momentos en los que, de pronto, se congela el tiempo por unos segundos. Es que el público realmente está todo el tiempo jugando. Es la sensación de que estás construyendo sobre el imaginario del espectador más que sobre la escena. Es como que la obra transcurre completamente en el cerebro del espectador. Y cuando pensamos sólo en la escena, estamos perdiendo una parte del juego. ¿Qué pasa en el cerebro del espectador? Es un misterio esto. Lo que sí sabemos ya, es que el espectador tiene una actividad neuronal muy parecida a la del actor (cuando está viendo).

Se han hecho estudios ya, y se sabe. Se han hecho más con la danza. Y con el teatro es más complejo todavía esa identificación que es el cuerpo de tu mente. Son las neuronas espejo, son las neuronas que sirven para el aprendizaje, entonces hacen que tú, cuando estás viendo una actividad que te interesa, en la que estás implicado emocionalmente, tu cuerpo -en micro movimientos y, por tanto en micro emociones- está participando, está copiando lo que ocurre, lo que está viendo. Cuando la gente ve bailar, está bailando, neuronalmente está bailando, es decir, en la cabeza del bailarín el sistema neuronal está enviando información al cuerpo para que se mueva y está recibiendo a la vez. Está enviando y recibiendo constantemente. Está interactuando. Y en el espectador es lo mismo. Entonces estamos construyendo sobre el imaginario del espectador, sobre el cerebro del espectador y, quieras tú o no, estás rellenando los huecos. Si le dejas hueco para rellenar, ellos lo van a rellenar, porque el cerebro está construido de esta manera, está construido para rellenar. Como cuando estás leyendo una novela y tú estás leyendo palabras, pero estás viendo imágenes, estás visualizando todo el tiempo. El teatro te hace ver, pero tiene la capacidad de trabajar sobre lo invisible. Esto decía Kantor, decía Grotowski. Y lo invisible es esto, es lo que está dentro. Son las imágenes que estás generando. El espectador está viendo imágenes y se está generando imágenes a la vez. Está intuyendo cosas todo el tiempo. Pretender manipular eso de una manera metódica y profunda, es muy complejo. Lo hacemos desde la intuición. Pero ese es nuestro terreno, el otro es el de los científicos.

Nosotros jugamos y probamos cosas. Pero cuando el público oye ciertas cosas les referencia: le lleva a sus propias familias, le lleva a sus propias historias, le trae imágenes de sus propias historias, imágenes fugaces, imágenes que están unidas a las imágenes que está viendo a la vez. El cine, por ejemplo, te lo cuenta todo. Genera menos actividad neuronal que el teatro, –que el teatro que no cuenta todo–, porque el teatro muchas veces te lo cuenta todo absolutamente, y no te deja tanto espacio. Pero un poco, ése es el juego o la intención.

Y yo creo que en algunos momentos, en dos o tres momentos, si en *La Barraca* conseguimos eso, o en otros espectáculos, yo me siento más que feliz. Había un momento así en *Cabaret Caracol* en la escena de los niños, que se genera una emoción muy fuerte en el público, pero no es una emoción de telenovela, - no sé cómo decir -. Es como una emoción pura. Bueno, no sé si es pura. En la que se mezcla la tristeza con la alegría. Es una emoción impura, es una emoción contradictoria. Luego también, cómo funcionan los espectáculos después que ha pasado el tiempo, cómo retiene la memoria del espectador las imágenes o las sensaciones que ha vivido durante el espectáculo. Y ya está claro también desde la neurociencia, que el cerebro sólo retiene aquello que está asociado a una emoción. Más bien quien rige el órgano de la memoria es el hemisferio izquierdo, es la parte emotiva, es la parte inconsciente. Que es cuando has conseguido que en una escena, en un momento, haya una emoción bien potente. Eso hace que en la memoria se fije el recuerdo. Esto ha sido importante, me he emocionado, ha sido importante. El cerebro es muy práctico, está hecho para que sobrevivamos, y entonces asocia lo emocionante a lo importante, por eso lo retiene - me imagino – o esto es, al menos, lo que dicen los neurocientíficos. Y para mí es muy rica esta posibilidad de dejar alguna imagen al espectador. Ojalá que lo consigamos. En *La Barraca* hay algún momento en que dices: “uy, aquí está pasando algo”.

A.G.: Y el hecho de meter frases en trozos de la canción Resistencia en varios idiomas, ¿se le ocurrió a ellos?

E.G.: No. También era un poco esta sensación de... Esta gente hace gira internacional, viaja, se mueve, pero en el fondo es que esto que nos pasa a nosotros le

pasa a todo el mundo. Esa canción está muy asociada a la canción de la gira europea, que es esta canción de: “kilómetros sin piel, mirando siempre al sur, España cae, cae, cae, y no poder volver”. Que ya llevan tiempo actuando y pueden decir: *bienvenue, welcome, benvenuti*, pero lo único que no pueden decir es bienvenidos. Es un poco esa sensación del exilio, también. Y que da igual donde estés, que la policía sigue sin entenderte, que es lo que dice en francés: *les douane regardent nos passeports avec méfiance*. Los aduaneros miran nuestros pasaportes con desconfianza, pero... no me acuerdo lo que dice en portugués y en inglés; pero nosotros sacamos nuestro cuchillo negro y cortamos la frontera y pasamos. Es igual donde estés. Este país trata mal a sus artistas, pero en otros países, lo que han conseguido, lo han conseguido los artistas. Quizá lo que nos ha faltado aquí es entender eso, que a nadie le han regalado nada, ni en Alemania, ni en Francia, ni en Bélgica. Lo que han conseguido allí, lo ha conseguido porque se ha organizado, porque han sabido hacerlo, porque han sabido convencer a los políticos que era importante. Bueno, aquí son más duros de convencer.

A.G.: El diseño de la escenografía, ¿surgió según las necesidades o tenías la propuesta?

E.G.: El diseño de la escenografía está en relación a lo que cuenta el espectáculo, que es la resistencia, es decir, esa escenografía es el tercer o cuarto espectáculo que hace ya. La misma estructura empezó en *Marco Polo*, siguió en *Petit Cabaret*. Tiene una larga historia. Cuando la montamos para empezar a ensayar ya llevaba trescientos bolos esa escenografía, pero queríamos transformarla. Llevábamos con Carlos Monzón, el escenógrafo, dándole vueltas: “¿cómo lo hacemos, qué hacemos?” Entonces un día, había un perchero puesto delante de la escenografía y una bolsa de ropa, colgando del perchero. Una bolsa en la que había una foto, y estuvo ahí varios días. No sé quién, pues algún desordenado la habrá dejado ahí. Y nadie la quitaba. Y yo de vez en cuando la miraba, como de aquello que miras sin mirar y dices: “¿esa puta bolsa qué hace ahí?” Pero de pronto, un día dije: “¡y si llenamos de fotos al escenografía!” Entonces cogí a Carlos y se lo dije: “oye, ¿y si llenamos de fotos la escenografía, pero toda entera?” “Ah, vale, de puta madre”. Entonces le empecé a mandar fotos que tengo por ahí, porque yo

una de las primeras cosas que hice cuando escribí la historia fue sacar las... Tengo ahí millones de fotos de todas las épocas, y entonces me fui a buscar las fotos de la familia. Hacer un álbum familiar. Éste es el Zurdo y éste el Zurdo con alguien. Tenía un mogollón de fotos así. Y ésta es actuando, y ésta es Aurora y, y ésta de mayor, y ésta joven... Entonces se las mandé y él hizo ese *collage* estupendo.

A.G.: ¿Todas esas fotos las tenías tú? ¿Son de archivo? ¿De dónde las sacaste?

E.G.: De recortar, de los periódicos de toda la vida. Ahora llevo tiempo sin hacerlo, pero, fue una afición de siempre. Me encanta la fotografía y siempre iba a tirar los periódicos o las revistas y decía: “joder, ¡qué pena tira esta foto!” Y fui haciendo un archivo brutal. Están todas desordenadas.

A.G.: ¿Igual las fotos de la proyección?

E.G.: Sí.

A.G.: ¿Y el video?

E.G.: El video es de un reportaje sobre la Guerra Civil que se hizo en los ochenta. Eran doce capítulos de una hora, eran doce horas sobre la Guerra Civil, que lo hicieron los historiadores más sesudos y más...

A.G.: ¿El que utilizaste para *Cabaret Caracol*?

E.G.: Sí, sí. Y de ahí saqué un fragmento bastante conocido cruzando la frontera en Cataluña, y luego toda aquella gente en la playa de Argelès, ¿cómo se llamaba? El campo de concentración donde nos metieron los franceses. Ya te digo que yo estudié historia y siempre me ha interesado. Lo que no me interesaba era... en la facultad te encontrabas profesores de esos maravillosos que te cambian la vida, pero el enfoque general, tú sabes, que las biografías las escriben los vencedores. Yo estudié en el... en

el ochenta y dos acabé y todavía en el ochenta y dos no se estudiaba la Guerra Civil en la facultad de historia. Siempre me ha interesado ese asunto por historia familiar, por muchas cosas. Pero de vez en cuando tengo que descansar, no puedo. Como mucho cada diez años meterle mano, si no, no me da. Tengo que ir buscando por otros caminos.

A.G.: Y el partir de una ficción -como ya hiciste con *Cabaret Caracol*- de intentar hacer creer que la familia Buenaventura existió y todo, ¿se lo das a conocer al público como en *Cabaret Caracol*?

E.G.: No, no de una manera tan descarada. Yo voy y cuento la historia y la cuento y la gente se la cree como real. Yo en ningún momento digo: “pero esto es real”. No. Hombre, leí una vez una frase que me sirve de muletilla cada vez que me preguntan si era real, que es de un escritor mexicano que dice que: la ficción sale de la realidad como el huevo sale de la gallina, y la realidad sale de la ficción como la gallina sale del huevo. Y un tío que es escritor de aquí, de Granada, cuando le conté la historia le dije que era todo inventado y dice: “pero es verosímil”. La realidad entre lo verdadero y lo verosímil: con eso jugamos. El día del estreno trajimos al último hermano vivo. Lo trajimos al escenario, salió a saludar y todo. No dijimos quién era, no le presentamos, pero sólo ver a un hombre de setenta y muchos años, ochenta casi; setenta y tantos -pero aspecto de ochenta, ochenta y cinco- en el escenario, saludando y haciendo así y abrazando a sus nietos supuestos, ya fue un pelotazo.

A.G.: ¿Eso fue en el estreno solamente?

E.G.: Solamente, sí. Eso es un colega, es un amigo.

A.G.: ¿El público que va a entrar en la sala no tiene conocimiento de eso, a no ser que haya escuchado?

E.G.: En la sala había aquí, –lo que pasa es que dejamos de llevarlo, no sé por qué, porque luego en los teatros ponen problemas para todo-, hicimos unos paneles con

la historia de la cronología de la familia, están en la nave. Y estaban colgados en el teatro. Tú podías ver toda la historia de la familia a lo largo de los años, Y dices: “¡esto va a ser verdad!”

A.G.: No te hace falta preguntar si es verdad o no. Está ahí y lo lees.

E.G.: No, a mí me lo han preguntado muchas veces, pero intento escurrir el bulto siempre. Con *Cabaret Caracol* era muy descarado. De hecho, íbamos a las entrevistas y los actores me decían: “tío, a mí me da vergüenza, si preguntan por eso habla tú”. Porque estaba súper bien tramada la historia. Hasta Haro Tecglen dudó si era cierto.

A.G.: Es que es muy útil para el espectador.

E.G.: Sí. La cosa es que podía haber sido cierto y si no fue así, sería algo similar. Yo creo que nosotros fuimos más allá de lo que se hacía, seguro. Porque este país era muy provinciano. Había una élite de vanguardia de la Residencia de Estudiantes, Institución Libre de Enseñanza, en el mundo de la cultura Rivas Cherif, Adriá Güal. Había un universo vanguardista, pero nada que ver con lo que se hacía en Rusia, con lo que se hacía en Francia o en otros países, y más aplicado al cabaret. Pero hay que imaginar que algo tenía que estar pasando. Y algo que no se conoce. Algo que lo ves en alguna foto suelta, en imágenes, en los vestuarios que usaban. Dices: “uy, aquí hay algo”. Pero realmente no se ha documentado. Ahí hay un trabajo por hacer, porque lo que está documentado es la literatura dramática y la historia de los grandes cómicos, pero lo que pasaba en los circos, en los cabarets, no. No hay mucha documentación. Yo decía en *Cabaret Caracol*, la sensación de ser un arqueólogo haciéndolo, que te encuentras un hueso y vas reconstruyendo todo el esqueleto poco a poco, porque realmente nos tenemos que inventar lo que pudo haber sido, entendiéndoles cómo pensaban, como ese impulso que tenían revolucionario, digamos, de esa época.

A.G.: El proceso de trabajo es bonito. Distinto a lo que estabas haciendo hasta ahora.

E.G.: Yo me lo paso bien siempre. No sé, es diferente en cada caso. *Cabaret Nómada* fue muy removedor también, y no hablaba de memoria histórica. Era como la radiografía del mundo en ese momento. Demasiado ambicioso, seguramente. Pero fue muy removedor para nosotros y, cada espectáculo. La cosa es tener tiempo. Nuestro problema a día de hoy es el tiempo para podernos meter en la sala y hacer algo realmente rico. Yo, al menos soy consciente de eso. Porque me acuerdo -hablando en un encuentro de directores- un director de treinta años o así, de Madrid, -que vive en Madrid, pero no era de Madrid-, que me decía: “yo en veinticuatro días monto”.

A.G.: ¿Qué monta?

E.G.: Y yo: “ya, sí. Yo también puedo montar en veinticuatro días, pero -como estoy haciendo ahora-, pero no voy a profundizar”. Es fácil: tienes buenos actores, se aprenden el texto, lo haces y en una semana tienes el dibujo del espectáculo.

A.G.: Pero tú para hacer este tipo de espectáculos, necesitas un proceso largo de investigación, de probar... de probar caminos nuevos.

E.G.: Imagínate para montar esta escena en la que se van pasando los personajes, que finalmente la ves y dices: “¡mira qué fácil lo hacen todo!”. Montar eso fue tela. Fue complejo. Yo lo creé en la cabeza, pero luego creamos la coreografía de movimiento y luego metimos letra encima.

A.G.: Las escenas de disociación de personajes, ¿verdad?

E.G.: Sí. Son cosas que tienen su complejidad. Primero armártelo en la cabeza, y luego irlo colocando. Al final acabas y dices: “¿cómo lo hemos hecho?” No lo sé muy bien, pero al final no sólo es una cuestión de tiempo, sino de búsqueda; de decir no me conformo con hacerlo de cualquier manera, o con hacerlo como de entrada se supone que tengo que hacerlo. A Ferran Adrià le llamaban para hacer cursos de creatividad para arquitectos. Él es cocinero, ¡joder!, ¿qué tiene que ver, de entrada? Si es que es todo lo

mismo. Entonces le pregunta uno: “¿qué es la creatividad?” Y la respuesta era algo así como: “la creatividad es preguntarte por qué eso que se ha hecho siempre de esa manera, no se puede hacer de otra”. Y esa pregunta te genera... te pone en el vacío, te genera una inquietud, porque estás luchando por encontrar una manera diferente a hacerlo, que de alguna manera te haga sentir vivo, te lleve hacia otro lugar, te ponga un reto, te inquiete. Te saque de tu zona de confort, de tu seguridad y te lleve a un lugar en el que no sabes manejarlo.

Y la lucha por encontrarlo y por hacer que sea coherente y que tenga sentido, pues supongo que será lo que le pasó a Picasso cuando hizo el *Guernica*, que llevaba tiempo haciendo este juego cubista y demás, - *Las señoritas de Avignon*, y todo lo que hizo después-, pero de pronto con el *Guernica* encontró el tema. Entonces se dijo: “este lenguaje sirve para hablar de esto”. La sintaxis, los puntos, las comas sueltas, ahora van a servir para hablar de algo que me ha tocado profundamente. Y no lo pintó de una, hizo miles de bocetos y no encontraba y, ahora pinto un ojo del que salen veinte lágrimas cónicas agresivas. No. Voy a poner dos, porque quiero que el espectador... quiero sacarlo de sus casillas. Quiero que lo mire, lo sienta y lo piense. Y hasta que encontró la medida justa, pasaron muchos bocetos.

Entonces te enfrentas a cosas que a veces tienes muy claras y otras veces no y, en ese juego está lo que te mantiene vivo, pero es trabajoso y hoy se hace más difícil. Hoy lo tengo que fabricar más en el ordenador para armarlo más rápido, porque tenemos menos tiempo.

A.G.: Para esa búsqueda hace falta...

E.G.: Hace falta poder pagar la casa, poder ir al supermercado, cosas muy básicas que nos faltan. Entonces tenemos que estar dando clases y haciendo mil trabajos. Y cuadrar los horarios es un imposible. La cosa está que arde, pero aun así, hay que seguir, hay que reinventar la manera de hacerlo.

A.G.: Sí, así se hace esta labor de búsqueda y de encuentro tan laborioso, pues en lugar de tan seguido, espaciarlo en el tiempo, porque no hay tiempo. El estado en el que nos han puesto la cultura ahora, la hunde, no te permite hacer estas cosas.

E.G.: No, nos han ganado de mano. Y era lo que pretendían, no es que haya sido sin querer. Lo han hecho muy a conciencia. Realmente sin medir mucho. Ha sido a mala leche. Yo creo que ha sido algo impulsivo del gobierno todo lo que han hecho. De la ignorancia de unos o del desprecio de unos, en todo el universo de los ayuntamientos de izquierdas, etc., o instituciones o Junta de Andalucía o... y por otro lado, el desprecio profundo de esta gente, que le caemos fatal. No me extraña, ¿eh? Yo en su lugar también. “Esto es una manga de rojos”. Dice una amiga que trabaja en la diputación de Barcelona y fueron un grupo del PP a... -creo que estaba el PP en la diputación de Barcelona-, entonces les llevaron a ver las instalaciones y, cuando llegaron donde los técnicos de cultura, dijeron: “aquí ni entramos, que esto es una manga de rojos y maricones”. ¿Y este es el pensamiento? Es que es verdad, somos lo peor. Rojos y maricones, y encima decimos lo que pensamos y hablamos claramente.

A.G.: Cuanto más corruptos sean ellos, cuanto más mangantes y peores políticos, peor les vamos a caer, porque más vamos a hablar. Ésa es la finalidad de nuestro oficio.

E.G.: Y es lógico que en un periodo de crisis hubieran bajado nuestros presupuestos, -que ya eran bajísimos-, pero adonde han llevado la historia es demoledor. Yo he estado estos veranos haciendo temporadas como promotor y demás, sé muy bien qué es lo del IVA. Es demoledor. El poco margen de beneficio que podías tener, se lo come el estado. Esto no es una fábrica de gaseosa, que por cierto, están al diez por ciento.

En torno a todo esto surgió *La Barraca del Zurdo*, de toda esa presión. Todavía el IVA estaba al ocho por ciento de las entradas, pero es igual, ya se estaba notando la crisis y todo ese desprecio estaba ya latente, y se estaban viendo en los presupuestos, que empezaron a caer en esa época. En 2011 más todavía, en 2012 y en 2013 ya, demoledoramente en 2014. Llevamos en picado todos estos años. Es la sensación de

decir: no sé cómo estamos vivos todavía, es un milagro. Porque bajo el lema: “si hay limones, ¿qué vas a hacer? Limonada”. Pues hemos seguido haciendo, pero con mucha dificultad. Entre nosotros, porque hay como un...los que están en la compañía y los que siguen, hay como una especie de cosa de decir: ¡venga, vamos! Pero, también están surgiendo cosas nuevas. Esto de que siempre hay una especie de regeneración constante. ¿Cuánto ha cambiado Málaga en los últimos seis años? De actividad, de meneo, de inquietudes, de gente haciendo cosas, inventando cosas. Con precariedad, con todo, pero... Málaga era como una ciudad donde estaba todo muy organizado. Había unas compañías que cortaban el bacalao y punto. Y ha habido una explosión del arte.

A.G.: Hay mucha actividad, mucha gente haciendo cosas nuevas, muchas salas. En estado de precariedad, eso también es cierto.

E.G.: Sí, ¡precariedad a unos niveles! Y el pobre público que ya no sabe qué ir a ver, ¡porque tantas cosas! Es lógico que no vayan bien las temporadas.

A.G.: Es como muy falso todo. Hay mucha actividad, pero si no estás dentro, dices: “bueno”. Hay tanto, pero ésta no es la fórmula, porque estamos yendo contra nuestro propio oficio.

E.G.: Nosotros hemos intentado ir dos veces a La Cochera con *Los Mareados* y hemos tenido que dejarlo. Es la pelea. Pero eso quién lo regula. Es lo que te digo, las cosas surgen por generación espontánea, entonces, cuando no se han consolidado cuando se podía, porque en realidad todo esto ha pasado porque estaba enfermo. Antes, cuando iba bien, estaba enfermo. Entonces cuando va mal, ya no hay manera de levantarlo. Pero enfermo, enfermo. Nació enfermo. Los que asistimos a su nacimiento lo sabemos muy bien.

Yo entiendo que hay gente que no tiene esa perspectiva, pero los que llevamos aquí desde principios de los ochenta...no sé. Hasta el ochenta y siete, ochenta y ocho fue una época de puta madre. Luego todo se empezó a regular de una manera que... los programadores... todo este pensamiento está fatal. Entonces, cuando hay problemas, no

hay nada consolidado. No se ha trabajado bien. Llevan los mismos desde hace veinticinco o treinta años.

Las últimas de *Cabaret Caracol*, hicimos tres en 2014, a principios de 2014. Lo retomamos e hicimos tres funciones en Madrid, en tres pueblos, y la media de público estaba en los sesenta, sesenta y cinco años. Yo le decía a un programador: “¿pero que pasa aquí?”. Es muy sencillo, esta es la gente con la que hicimos un trabajo de captación de público hace veinte años. Desde entonces nunca más hemos vuelto a hacer ese trabajo, porque los políticos no lo entienden, porque no ponen dinero para ello, porque estamos cansados, porque...

A.G.: ¿Quién lucha contra eso? Hace falta luchar y no solamente desde la parte artística. Nuestro trabajo está hecho. Les toca a ellos también.

E.G.: No sólo, también, es verdad. Nosotros tenemos nuestro trabajo y ellos el suyo, pero yo miro, por ejemplo, nuestra relación con la ciudad y ha cambiado desde la crisis, es decir, *Cabaret Popescu*, o *La Barraca*, estar tres semanas en la ciudad han hecho que hayamos creado un público aquí y, realmente lo lógico es que una compañía esté trabajando en su ciudad y luego vaya a hacer gira de vez en cuando. Así es como funciona en todo el mundo. Quiero decir, en Latinoamérica es así, en toda Latinoamérica. Es la necesidad la que ha generado eso, pero también eso te hace entrar en contacto con el público y hacer un público tuyo. La gente que te sigue, que le interesa lo que haces, que viene a verte.

A.G.: ¿El público lo captas directamente tú, el artista?

E.G.: Lo capta la propia temporada. Si lo que haces está bien, el boca a boca es lo que puede generar ese público. Y eso en Granada más o menos lo hemos ido consiguiendo estos años. No es fácil, porque para nosotros es un esfuerzo enorme. De alguna manera la crisis también ha devuelto a la gente a sus propias ciudades, a tener un contacto con el público más cotidiano. Difícil, pero...o al menos ése es el proceso. Mi

sueño es montar un cabaret en Granada desde hace mucho y no salir de aquí. E ir de vez en cuando por ahí.

A.G.: Te lo iba a preguntar, ¿cómo va ese proyecto?

E.G.: Es que es difícil de articular.

A.G.: Pero no lo olvidas, ¿no?

E.G.: No, no, para nada. Eso es un sueño. Es montar una escuela y estar en un sitio cotidianamente haciendo nuestro trabajo y también dándonos dignidad como artistas, como profesionales. Dándonos dignidad. Teniendo una entrada de dinero constante y pudiendo estar inventando cosas nuevas, porque tenemos la tranquilidad de que hay un soporte que nos permite enfrentar al público constantemente. Lo que pasa es que todo es complejo y, ¡a ver qué pasa en las municipales!, porque ahí puede haber también una salida a muchas cosas para colocar en su sitio muchas cosas. Yo estoy en la lista de Vamos Granada, estoy de los últimos, para no salir. Estoy en contacto con todo ese universo, ¡a ver qué pasa! La gente del PSOE, de Izquierda Unida, si realmente llegan al poder, que no lo hagan como siempre. Que esta vez lo hagan bien. Y no es bien según yo, es bien según los estándares europeos. Es entender que la cultura es un motor económico potente y que da imagen de la ciudad. Ya la da sin que ellos hagan nada. Si hicieran algo, ya sería la ostia (si no gana el PP). Se respira un ambiente de que todo el mundo está por separado, pero hablas con uno, está con la idea en la cabeza: “podría hacer esto y...”. Esperemos que sea posible, porque ya el nivel de agotamiento es brutal. A mí no me da para pensar en montar un cabaret, cuando tengo que estar sacando cada mes, es que no tengo tiempo físico. Tengo el proyecto, el presupuesto, todo, pero faltan inversores privados. Y conseguir el dinero es difícil.

A.G.: Llegará el momento.

E.G.: Sí.

A.G.: Porque algo que lo ves necesario, que lo tienes claro y lo deseas.

E.G.: Sí, sé que va a funcionar. Porque una sala de teatro puedes pensar si va a funcionar o no, pero una cosa así, funciona seguro. El público potencial que tiene eso, es mucho más grande que tiene una sala. Tienes todo el público de teatro, y luego todo el público que celebra, que quiere ir a ver algo. Ves El Plata en Zaragoza y ves el público que hay, que es turistas... Es raro ir a Zaragoza y no ir Al Plata. Y eso es lo que habría que conseguir. Si vienes a Granada, tienes que ir a ese cabaret, porque te vas a encontrar algo único. Pero, la verdad, ¿es que hace falta una paciencia con uno mismo!

Yo creo que *La Barraca* es uno de esos espectáculos que son como hitos en tu pequeña historia personal. Es como momentos de giro, de cambio. Y ahora estamos en uno de esos momentos. El escenario ambulante es como el final de un camino. Ahora vamos a hacer otras cosas. Sí, vamos a hacer algo para estrenar en diciembre-enero, no sé todavía; pero sin texto, con otro lenguaje, con el público en círculo. Otro rollo, otro rollo muy distinto.

A.G.: ¿Has cerrado una época?

E.G.: Sí, creo que sí. De momento sí.

A.G.: De momento. ¿Luego se puede volver a abrir?

E.G.: Sí. Las cosas te acompañan todo el tiempo y todo es una consecuencia de lo anterior, pero tengo la sensación de que ya por ese camino ya está.

A.G.: Puedes estar satisfecho. Lo has hecho muy bien.

E.G.: Sí, sí, ese lenguaje vendrá de nuevo. Imagínate que montamos un cabaret, volveremos a todo eso, pero tengo una sensación como de necesitar tirar por otro lado. Todo esto es en la soledad. Todo esto es en el run run de lo que va pasando. Y tenemos entre nosotros la necesidad de sorprendernos, de cambiar de lenguaje, de cambiar de

esquema, de cambiar de todo. Aunque realmente no será un cambio tan grande, pero sí. Vamos a ver. De momento se trata de ir sobreviviendo, que no es poco. Vamos a hacer una historia muy divertida ahí de verano, con sus momentos. Van a trabajar mis hijas ahí.

A.G.: ¿Qué edad tienen?

E.G.: Once y ocho años. Y las hemos metido en la historia y ellas están encantadísimas. Ya se saben los textos mejor que nosotros. Y sí, las vamos a meter. Yo he pasado una época muy mala y ahora es un momento como que he conseguido parar la sangría, centrar la cosa y tener la fuerza para afrontar otra cosa. ¡Estos últimos años han sido!

A.G.: También esta situación entre la espada y la pared, te da un poco la prisa de tener que buscar por otros caminos.

E.G.: Sí. Y que vives, estás todo el tiempo buscando, pero igual no siempre por el camino adecuado y entonces desechas, pero cuando vas a desechar ya tienes una losa encima del carajo. Ha habido un proceso del último año, que me he quedado solo y llevo un año casi solo. Un año ya. Solo en la oficina, que la oficina está aquí. Lo necesitaba también. Estaba pagando dos sueldos, el alquiler de la oficina. ¡Una sangría! Estamos en modo economía de guerra.

A.G.: ¿Y la sala de ensayo es tuya?

E.G.: No, es alquilada. Es alquilada. Emocionalmente sí es nuestra, porque llevamos mucho tiempo ahí. Yo, seguramente, soy de los que tienen más deudas y más pobres de toda la comunidad. Seguro. Yo siempre he sido muy poco listo para eso. No he sabido medir nunca. Cuando hay, hay. Mucha gente dice: “cuando hay, guardo para cuando no hay”. Y yo no, soy desgarra mantas. Si la gente sigue currando conmigo no es por el tema económico, eso está claro. Yo le debo dinero a todo el mundo. Pero la

gente sabe que yo no lo tengo, entonces eso hace que sigan conmigo. Yo en su lugar, ¡vamos! Conmigo encuentran un delirio, una manera de hacer las cosas diferente, pero...

A.G.: ¿Eres trabajoso?

E.G.: Sí, trabajoso. Sí, porque ahora aquí están tres sólo. Está Nerea, Nacho y Toño. Y los demás no. Entonces llegó ese momento de decir: “no puedo tirar con todos todo el tiempo, porque no puede ser”. Ni músicos...es otro rollo. Y el próximo espectáculo va a ser de tres también, ¡que ya está bien!

A.G.: ¿Y sin música en directo?

E.G.: Y sin música en directo. No se puede, es un lujo. Lo que he hecho ha sido adaptar la idea a ese...

A.G.: A ese formato.

E.G.: Claro, tú te puedes quedar con la realidad y decir: “¡ay, qué pena, pobre de mí!” o puedes, con lo que tienes, hacer que nadie eche de menos a los músicos. Pero son muchas consideraciones a tener en cuenta. Pero seguimos yendo a la nave y seguimos pasándolo de puta madre. Y bien, en ese sentido bien.

La siguiente entrevista escrita fue realizada por correo electrónico al director de la compañía por la autora el 10 de Octubre de 2014:

Ana Gardeta: ¿Qué tipo de necesidad te ha llevado a compaginar tu labor de producción teatral con la pedagógica?

Emilio Goyanes: La verdad es que nunca me lo he planteado. Desde el principio fue así. Cuando estaba en la compañía Cambaleo en Madrid y uno de nosotros iba a

recibir un curso con alguna compañía internacional (en los 80 venían muchas), luego nos contábamos prácticamente lo que habíamos hecho. Supongo que tengo cierta querencia a la pedagogía. Me encuentro bien en ese entorno. Para mí transmitir lo que he ido aprendiendo, lo que he recibido de otros y la evolución que le he dado, es importante. En Laví e Bel trabajamos de una manera bastante especial, con unos fundamentos que vienen de varias fuentes y que hemos ido haciendo propios y consolidando. El hecho de impartir clases me ha obligado a sistematizar todo este material. Eso me hace dirigir de otra manera. Los cursos han condicionado los ensayos de nuestros espectáculos y los procesos de los espectáculos me han proporcionado material para los cursos.

A.G.: Desde 1997 has organizado y diseñado de forma periódica los Encuentros Pedagógicos en Durcal. ¿Cómo han evolucionado y en qué han desembocado desde su creación?

E.G.: Los cursos de Durcal se acabaron en 2008 por la crisis. Pasamos de tener 40 alumnos en lista de espera a tener que parar. Espero poder volver algún día a hacerlos. Fueron 13 ediciones de 1997 a 2007 (dos en verano). Pasaron por allí unos 500 alumnos y 30 profesores. No es fácil explicar una experiencia como esta, pero muchos alumnos llegaron a repetir 5 ó 6 veces. Intenso, productivo, interesante. Fuimos afinando poco a poco en el mecanismo del curso, pero sustancialmente tuvo el mismo esquema desde el primer año. Encontramos una buena fórmula y no había por qué cambiarla. Repetían algunos alumnos pero los profesores eran cada año distintos y eso provocaba nuevas combinaciones. Todos los profesores y profesoras eran gente con mucho nivel (solo me equivoqué un par de veces al elegir). Danza, *clown*, canto, etc. Realmente es una experiencia que merece un estudio. Siempre he pensado que un equipo interdisciplinar de la Universidad le hubiera sacado muchísimo jugo.

A.G.: ¿Por dónde has llevado tu actividad pedagógica desde el 2000?

E.G.: Llevo dando cursos desde 1985 aproximadamente. ¿Desde 2000? ¿Te refieres a en qué me influyó *Cabaret Caracol* a la hora de dar cursos? En estos últimos años he estado dando algunos cursos de Teatro Musical y Cabaret. *Cabaret Caracol* y los espectáculos que vinieron después: *Cabaret Nómada*, *Cabaret Líquido*, *Cabaret Popescu*, *Petit Cabaret*, *La Barraca*, han ido, como te decía al principio, condicionando mi visión de las cosas y mi manera de afrontarlas. Seguramente los años tienen la culpa. Han sido unos 8 años (2 ó 3 meses por espectáculo), metido en una sala de ensayo, buscando caminos, lenguaje y maneras diferentes de afrontar el trabajo. Ahora tengo 54 años y muchos espectáculos a la espalda (unos 40). La edad te va haciendo entender poco a poco muchas cosas y a comprender un poco mejor qué es lo que no sabes. He ido profundizando en los mecanismos de algo que se podría llamar “Inteligencia Común”. Una manera de afrontar el trabajo colectivo que hace surgir una especie de pensamiento espacial y de contenido en el grupo. Quizás de todo lo que he hecho en estos años, esto es lo que más me interesa. He ido comprendiendo un poco mejor cada vez, cómo funciona el cerebro del intérprete cuando improvisa y actúa. En resumen. Me parece que después de todos estos años (he dado clase a unas 2000 personas), he llegado a comprender que mi trabajo no es enseñar, sino crear espacios en los que cada uno pueda aprender.

A.G.: ¿De qué nuevas influencias artísticas has bebido desde el 2000 (posibles descubrimientos de formas de trabajo de otras compañías, creadores, directores, dramaturgos...) y dónde las has buscado o encontrado (festivales nacionales, internacionales, ferias...)?

E.G.: Los cursos de Durcal me facilitaron trabajar mano a mano con 30 profesores, profesionales. Gente de Danza, *Clown*, canto, etc. Y conocer sus mecanismos de primera mano. Esto ha sido muy importante para mí. Durante todos estos años ha sido la programación del Teatro Alhambra la que me ha dado más de comer artística. Recuerdo muchos espectáculos de danza, teatro, sobre todo internacionales, que me han alimentado y hecho volar. Rafaelo Sanzio, Jan Lawers, La Zaranda (que siempre alimenta), compañías de danza... Asistí a muchas Ferias y

Festivales entre 2000 y 2004. Luego tuve una hija, después otra y bajé bastante el ritmo. Para mí, El Festival de Circo y Artes de la Calle de Valladolid ha sido en estos años siempre un placer y he encontrado muchos espectáculos y artistas que han sido importantes. La verdad es que últimamente no me gusta mucho lo que veo. Siento que en la producción teatral en nuestro país, la teatralidad se está perdiendo. El viejo oficio, la curiosidad, la rebeldía, la ruptura. Veo demasiada gente en el escenario con las manos en los bolsillos, charlando y por otro lado un olvido de la tradición. Para mí, la tradición no es la literatura dramática. Es el oficio de los cómicos en estado permanente de revuelta.

A.G.: En *Cabaret Caracol* contabas con una ayuda a la producción, pero aún no con la subvención bienal estable de la Junta de Andalucía, ¿desde cuándo empezaste a recibirla y hasta cuándo?

E.G.: Pregunta de examen. Déjame pensar. Creo que en 2001 fue la primera. Nunca fuimos ni mucho menos de las compañías más mimadas por la Junta pero contamos con esa subvención que realmente ayudaba bastante hasta que decidieron acabar con ellas. Creo que eso ha sido hace 2 ó 3 años.

A.G.: ¿Has podido contar con alguna ayuda institucional para *La Barraca del Zurdo*?

E.G.: Cuando hicimos *La Barraca* estábamos aún en los últimos estertores de las bienales. No tuvo más ayudas. El Ministerio de Cultura hace mucho que no da ayudas a producción. Sólo gira.

A.G.: ¿Cómo ha influido la crisis en la compañía? ¿Qué modificaciones ha sufrido Laví e Bel en su estructura y qué cambios ha habido en la estrategia de producción?

E.G.: Uf. La Crisis. La crisis ha influido de manera demoledora en todo: las ayudas, la contratación, los presupuestos, el ánimo, la capacidad de ir a la compra con cierta soltura (a veces incluso de poder ir al supermercado). Seguir funcionando y haciendo espectáculos y actuaciones en medio de este desaguisado es todo un acto de resistencia. Cada mes parece que va a ser el último. He aguantado durante estos años, inventando nuevas maneras constantemente y diversificando nuestras actividades (aunque no lo suficiente: eventos, etc.)

A día de hoy no sé cómo voy a salir adelante el mes que viene con todas las deudas, la presión de la administración (brutal), los bancos, las deudas acumuladas por años de pérdidas. Ha sido y es demoledor. En este momento estoy solo en la oficina, haciendo contabilidad, previsiones, distribución, hablando con los bancos, hacienda, seguridad social, financieras varias, personas a las que les debo dinero, escribiendo el guión, dirigiendo y produciendo un nuevo espectáculo. Una vida de perros, pero de perros enamorados. El teatro es toda mi vida y la de mi gente. No sabemos hacer otra cosa y sabemos que lo que hacemos, no está mal. Todo ha cambiado, para mal, pero a la vez siento que esta situación nos ha puesto los pies en la tierra. Cada día amo más lo que hago y tengo un sentimiento más profundo de pertenecer a una vieja estirpe que se pierde en la noche de los tiempos (ea). Cada día comprendo mejor a los que sufren, que son también los que tienen el secreto de la alegría. Cada día entiendo mejor lo que pasa y lo que pasa necesita traducción en el escenario y lo que pasa te hace perderte constantemente. No sé si respondí a tu pregunta.

A.G.: Hasta el momento, entre *Cabaret Caracol* y *La Barraca*, ¿con cuál habéis obtenido mayor éxito económico y con cuál mejor recibimiento de la crítica y el público?

E.G.: Es difícil responder a esto. ¿Éxito económico? Se puede decir que sólo tuvimos éxito económico cuando hicimos el proyecto para Expo Zaragoza: *Cabaret Líquido*. Nos pagaron la producción y 135 funciones. *Cabaret Caracol* nunca fue rentable: eran 9 en gira y no teníamos todavía suficiente *cachet* como compañía, como para cobrar lo que podía valer. Hicimos unas 130 funciones, pero te aseguro que no nos

hicimos ricos. En cuanto a *La Barraca* llegó en 2010, en plena crisis y a pesar de que ha hecho bastantes bolos, los *cachets* habían caído en picado, igual que la contratación. Pago tarde, mal o nunca. En cuanto a la crítica y el público. Cuando *Cabaret Caracol* estuvo en Madrid (2001- Teatro Cuarta Pared, durante un mes), la respuesta fue para nosotros sorprendente: los críticos se volcaron, estuvimos llenando cada día. (Fuimos los primeros durante un par de semanas en el ranking de la guía del Ocio según la opinión de los críticos). Tengo muchos recuerdos de *Cabaret Caracol* y de *La Barraca* en relación al público. La respuesta con ambos espectáculos ha sido siempre... ¿cómo decirlo?... apasionada, agradecida, emocionante para nosotros.

A.G.: ¿Qué situación artística, política o qué impulso te llevó precisamente a la creación de *La Barraca*?

E.G.: Escribo los espectáculos sin pensar demasiado, quiero decir: sin hacer una reflexión ordenada. Mi vida nunca ha sido fácil y por historia familiar, por ser de barrio obrero o qué sé yo, miro la realidad y me indigna. Estaba escribiendo *La Barraca* en 2009, 2010. Ya sabes cómo estaban las cosas. Era y es tan evidente que todo esto de la crisis es una gran estafa. Nos están robando a mano armada y sin pestañear. *La Barraca* habla del oficio (del nuestro y de mucho más), habla de nuestra historia (la de nuestro país y la de la gente), habla de una familia fuera del molde que comprende, apoya, resiste junta, habla de muchas cosas que seguramente me estaban taladrando entonces. Después de un año de darle vueltas a un nuevo espectáculo, de escribir toneladas de material, ideas, textos... la historia de la familia Buenaventura vino en 10 días, de golpe. Escribí todo esto en automático, como te decía sin reflexionar. Ahí se colaron tantas cosas que me rondaban la cabeza y el cuerpo...

Emilio Goyanes. 10 de octubre de 2014.

10.2. Datos técnicos y artísticos de los espectáculos

Cabaret Caracol

Vídeo realizado por: producciones Ocho y Medio S. L.

Realización: Julián J. Peñafiel.

Operadores de cámara: Sara G^a Girela, José A. Muñoz Molina y Antonio G^a Girela.

Dirección y guión: Emilio Goyanes.

Colaboraciones: Óscar Gómez y Alfonso Zurro.

Documentación y guión: David Esteban y Gracia Morales.

Grabación efectos sonoros: Mago Estudios.

Sonido: Antonio Arrabal.

Música compuesta e interpretada por: Santiago Varela, Iván Monje y Juan Serena.

Reparto: Ales Furundarena, Miguel Olmeda, Javier Parra y Virginia Nölting.

Técnica: Carmela Andrés Ruiz.

Coreografía: Cristina Quijera.

Diseño de escenografía: Carlos Monzón.

Construcción escenografía: Carlos P. Maldonado.

Atrezzo: Carmen Di Bella y Carlos Monzón.

Vestuario: Mónica Bailón y Teresa Melgizo.

Iluminación: Antonio Arrabal y Esteban Salazar.

Fotografía: Juan José Palenzuela y Alberto Pujol.

Asesor histórico: José Luis Plaza.

Asesor de variedades: Donald B. Lehn.

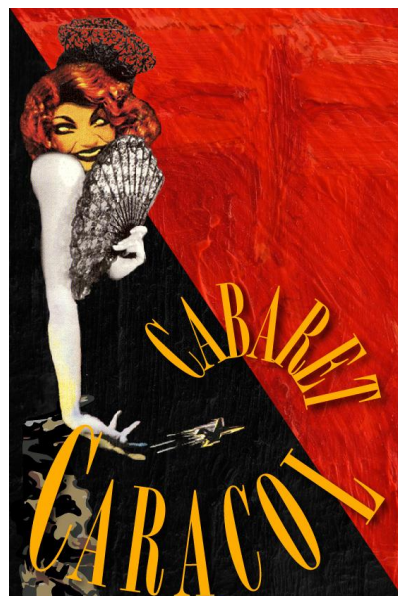
Diseño gráfico y publicidad: Fabiola Garrido.

Página web: Carlos Javier Márquez.

Distribución: Llanos Díaz y Sonia Del Hierro.

Gestión: Beatriz Fonseca.

Producido por: Laví e Bel con la colaboración de la Junta de Andalucía.



Análisis comparativo y evolutivo del teatro de Emilio Goyanes: compromiso político y social a través del lenguaje de cabaret en *Cabaret Caracol* (2000) y *La Barraca del Zurdo* (2010).

La Barraca del Zurdo

Vídeo promocional: Prodisa.

Dirección y guión: Emilio Goyanes.

Reparto: Larisa Ramos, Nerea Cordero, Piñaki Gómez y Antonio Leiva.

Pianista en directo: Alejandro Cruz Benavides.

Técnico de sonido: Juan Guerrero.

Técnico de iluminación: Miguel Miñambres.

Escenografía y atrezzo: Carlos Monzón.

Canciones: Emilio Goyanes.

Arreglos y música incidental: Alejandro Cruz Benavides.

Diseño de iluminación: Miguel Miñambres.

Vestuario y sastrería: Marisa Pascual.

Fotografía: Antonio Navarro.

Diseño de publicidad: Casa de Locos.

Diseño gráfico y Web: Fabián Huertes Castillo (Casa de Locos).

Distribución: Llanos Díaz y Laví e Bel.

Producción: Sonia Espinosa.

Con la colaboración de: Ministerio de Cultura del Gobierno de España y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

